الحداثة الفنية وجذورها الفلسفية والعلمية والجمالية
(فن التصوير نموذجًا)

إعـــــداد

د/ نـجلاء مصطفى غراب
أستاذ الفلسفة المساعد بكلية الآداب
جامعة بني سويف

تـاريخ الاستلام: ١٣/١٠/٢٠٢١م
تـاريخ القبول: ١/١١/٢٠٢١م

ملخص:

هناك علاقة قوية بين الحداثة الفنية وباقي تجليات الحداثة الأخرى، كالفلسفية والعلمية والجمالية، وذلك لأن أى تغير في هذه الأنساق المعرفية، يتبعه بالضرورة تغيرات جوهرية في مجال الفن، ولكن بعض هذه التغيرات قد أتت إيجابية، أي داعمة للحداثة، بينما أتى بعضها الآخر هادمًا للحداثة، لأنه تطرف في تمرده وخروجه على ما هو مستقر من أفكار وقيم، ومن هنا جاء حرصنا الشديد على ربط الحداثة الفنية بجذورها الفلسفية والعلمية والجمالية، أملًا في فهم الحداثة الفنية، بل وفهم الإطار المعرفي للحداثة ككل.

المحاور: ١- الجذور الفلسفية للحداثة الفنية.
٢- الجذور العلمية للحداثة الفنية.
٣- الجذور الجمالية للحداثة الفنية.
٤- الحداثة الفنية.

الكلمات المفتاحية:

الحداثة الفنية – الرومانتيكية – الانطباعية – التنقيطية – التكعيبية – التجريدية التعبيرية

Abstract:

Artistic Modernity and its Philosophical, Scientific, and aesthetic roots, (Photography or Painting Art as Model)

There is a strong relationship between artistic modernity and the rest of the other manifestation of modernity, philosophical, scientific and aesthetic, because any change in these cognitive patterns is necessarily followed by fundamental changes in the field of art, but some of these changes have been positive and supportive to modernity, while others have been destructive of modernity, because its extremism in his departure of ideas and values, therefore we made sure to link artistic modernity with its philosophical, scientific and aesthetic roots in the hope of understanding artistic modernity and even understanding the cognitive framework of modernity as a whole.

Themes:

1. The philosophical roots of artistic modernity
2. The scientific roots of artistic modernity
3. Aesthetic modernity of artistic modernity
4. Artistic modernity

Keywords: Artistic modernity - romanticism- impressionism - pointillism- cubism- expressive empiricism

المقدمة:

يشكل البحث في الحداثة بوجه عام، والحداثة الفنية بوجه خاص، موضوعًا من الموضوعات المهمة جدًا في مجال الدراسات الجمالية؛ ولكنه في الوقت نفسه من الموضوعات المعقدة والغامضة جدًا، ويرجع السر وراء هذا الغموض، وهذا التعقيد بشكل كبير، إلى تعدد معاني الحداثة، نظرًا لتنوع الحقول المعرفية التي تتقاسمها بغرض الدراسة والتحليل، وتعدد الاتجاهات الثقافية التي تتجلى من خلالها؛ فهي منذ البداية لم تنحصر في مجال معرفي دون غيره، وإنما استحوذت بمبادئها على كل فروع الثقافة والعلم، ولهذا يصنف مفهوم الحداثة في مقدمة المفاهيم؛ التي تحتاج منا إلى بذل مزيد من الجهد العلمي، ليس لتحديد مضمونها فحسب، وإنما لتحديد حدودها، التي من الصعب حصرها في اتجاه معين، فهناك الاتجاه الفني، وهناك الاتجاه السياسي، والاتجاه الفلسفي، والاتجاه العلمي، والاتجاه الجمالي، ولكل واحد من هذه الاتجاهات مجاله الخاص؛ الذي يكفل له التميز والحضور داخل الثقافة بكل إفرازاتها، سواء الحالية أو المستقبلية. ومن هنا تنوعت وتعددت الدراسات المتعلقة بها تنوعًا كبيرًا.

وعلى الرغم من تنوع وتعدد الدراسات المتعلقة بالحداثة، إلا أن نسبة كبيرة منها لم تتمكن فيما يبدو لي من فك غموض الحداثة، أو تقديم فهم جيد لها، وإنما الحقيقة أنها قد حملت إلينا الكثير من الغموض والاضطراب بشأنها، وخاصة على المستوى الفني، وذلك لأن هذه الدراسات قد تجاهلت أمرًا مهما؛ وهو وضع الحداثة الفنية في سياقها الجمالي والعلمي والفلسفي؛ فهذه الخطوة تمثل في نظري خطوة منهجية بدونها تبدو الحداثة الفنية ناقصة ومشوهة، والدليل على صحة ما نقول أن من يتأمل في تاريخ الحداثة بوجه عام، يمكنه أن يلاحظ بكل سهولة، أن أي تغير في هذه الأنساق المعرفية، كان يتبعه بالضرورة تغيرات جوهرية في مجال الفن، فمثلًا عندما سادت قوانين نيوتن في الفيزياء الكلاسيكية، احتلت فكرة السببية موقع الصدارة في كل نظرية للمعرفة؛ وترتب على ذلك تغير في المفاهيم الفلسفية المتعلقة بالمكان والزمان، وبتغير المفاهيم الفلسفية تغيرت المفاهيم الجمالية، وتغيرت كذلك الأفكار وطرق التعبير عنها

في المدارس الفنية. وقد لاحظنا أن بعض هذه التغيرات كانت إيجابية أي داعمة للحداثة، حيث انطلقت من فهم جيد للمعنى الحقيقي للحداثة، بينما جاء بعضها الآخر هادمًا للحداثة، لأنه تطرف في تمرده وخروجه على ما هو مستقر من أفكار وقيم.

ومن هنا جاء حرصنا الشديد على ربط الحداثة الفنية بجذورها الفلسفية والعلمية والجمالية، ولم يكن هدفنا من وراء هذا الربط فهم الحداثة الفنية فحسب، وإنما كان هدفنا الأبعد هو فهم الإطار المعرفي والمناخ الثقافي للحداثة ككل، بتتبعها في ميادينها المختلفة الفلسفية والعلمية والجمالية والفنية، لمعرفة هل فعلًا التزمت الحداثة بكل تجلياتها بالمعنى الحقيقي للحداثة، أم أنها مالت وابتعدت عن الصواب، وتحتاج إلى من يقومها تقويمًا يخلصها مما لحق بها من أفكار مغلوطة. هذا ما نسعى إلى رصده من خلال هذه الدراسة.

وتتلخص إشكالية هذا البحث في محاولة الإجابة عن التساؤل التالي:

إلى أي مدى تأثر فن الحداثة بعلم وفلسفة الحداثة؟ وما طبيعة هذا التأثير هل كان تأثيرًا إيجابيًا أم سلبيًا؟ وهل استطاع فن الحداثة أن يتجاوز الأخطاء التي وقعت فيها الحداثة على المستوى الفلسفي، أم أنه قد انزلق معها إلى نفس الدائرة، وأصبح محل مراجعة من جانب الفكر الغربي؟

ويتفرع من هذه الإشكالية الرئيسية التساؤلات الآتية:

إذا كانت الحداثة تنطلق دائمًا من رغبة قوية في التجاوز والتغيير، فهل الحداثة في الفن لا تتم إلا بقطع كل صلة لها بالماضي؟ وهل اختلاف فن الحداثة عن فن الماضي، نبع من قطع كل صلة تربطه بالماضي؟ أم أن قطع كل صلة بالماضي لا يمثل حداثة، وإنما يمثل اغتراب للوعي؟

إذا كانت الحداثة في الفن قد اعتمدت اعتمادًا كليًا على رفض القواعد الكلاسيكية، ورفض نظرية المحاكاة في التعبير بوصفها النظرية السائدة في ذلك

الوقت، فهل الحداثة في الفن هي مجرد اختلاف أو خروج على ما هو مستقر من قيم جمالية واستبدالها بكل ما هو جديد فحسب؟ وما هو الفارق بينها وبين التحديث؟

وهل الخروج على القواعد الجامدة في التعبير، يعد مبررًا مقبولا للتشويه الذي ظهر في تاريخ الفن فيما بعد؟

المناهج المستخدمة في الدراسة:

سأعتمد في هذه الدراسة على المنهج التحليلي في عرض أفكار الفلاسفة، وتحديد معانى المصطلحات والمفاهيم التي يستخدمونها، إلى جانب المنهج النقدي الذي يمكننا من رصد إيجابيات وسلبيات الحداثة على كل المستويات، سواء كانت فلسفية أو علمية أو جمالية أو فنية، وتوضيح مواطن الأصالة والتقليد فيها، وسأستخدم كذلك المنهج التاريخي، كي أتمكن من رد الأفكار إلى جذورها الأولى، لمعرفة أوجه التأثير والتأثر، إضافة إلى المنهج المقارن الذي يمكننا من مقارنة البنية الفنية للحداثة، بالبنية الفلسفية والبنية العلمية والبنية الجمالية، كي أتمكن من الوقوف على نواحي التأثير والتأثر فيما بينهم.

وسوف أتناول هذا الموضوع من خلال خمسة محاور أساسية هي:

- **المحور الأول:** الإطار المعرفي والمناخ الثقافي للحداثة الفنية.
- **المحور الثاني:** الجذور الفلسفية للحداثة الفنية، أركز فيه على نماذج مختارة من فلاسفة الحداثة، كان لهم تأثيرًا كبيرًا في بلورة مفهوم الحداثة فلسفياً، وانعكس تأثيرهم سواء بالإيجاب أو بالسلب على فن الحداثة.
- **المحور الثالث:** الجذور العلمية للحداثة الفنية، أركز فيه على نماذج من النظريات العلمية السائدة في مرحلة الحداثة، والتي أثرت تأثيرًا ملحوظًا على فن الحداثة.
- **المحور الرابع:** الجذور الجمالية للحداثة الفنية، أعرض فيه لأهم الأفكار

والمفاهيم الجمالية؛ التي ظهرت في مرحلة الحداثة ومدى اختلافها عن الفكر السابق عليها، وكيف أثرت هذه المفاهيم على فن الحداثة.

- **المحور الخامس:** الحداثة الفنية، أعرض فيه لبعض المدارس الفنية التي ظهرت في فن التصوير، ونجحت في استيعاب المتغيرات الثقافية، وكان لها تأثيرًا كبيرًا في التعبير عن سمات الحداثة في الفن.

- **أقسام البحث:** اقتضت طبيعة هذا البحث أن يرد في الأقسام التالية:
  - **المحور الأول:** الإطار المعرفي والمناخ الثقافي للحداثة الفنية.

١- المعنى اللغوي والاصطلاحي للحداثة

٢- الحداثة الفنية والحداثة الفكرية

٣- التمييز بين الحداثة الفنية والتحديث

٤- متى بدأت الحداثة الفنية؟ ما هو السياق الابستمولوجى الذي أدى الى تطورها؟

  - **المحور الثاني:** الجذور الفلسفية للحداثة الفنية.
  - **المحور الثالث:** الجذور العلمية للحداثة الفنية.
  - **المحور الرابع:** الجذور الجمالية للحداثة الفنية.
  - **المحور الخامس:** الحداثة الفنية (أهم مدارس فن التصوير في مرحلة الحداثة)
- **الخاتمة:** مراجعة الحداثة أم التمهيد للفوضى الخلاقة!

ولكن قبل الدخول إلى مناقشة محاور هذا الموضوع، أرى أن هناك نقطة مهمة، أود التنويه إليها في هذه المقدمة؛ وهي أن رجوعنا إلى النظريات العلمية، أو الأنساق الفلسفية في بحثنا عن الحداثة الفنية؛ لم يكن لعرض نظريات فلسفية خالصة، أو نظريات علمية محضة؛ وإنما رجعنا إليها باعتبارها متغيرات ثقافية، أدت بالضرورة إلى تغيرات في الإبداع الجمالي على مستوى الفن، وتغيرات في النظرة الجمالية على مستوى الدراسات الجمالية.

المحور الأول: الإطار المعرفي والمناخ الثقافي للحداثة الفنية.

أولاً: معنى الحداثة :Modernism

لا جدال في أن تحديد معنى الحداثة، يعد خطوة منهجية ونقطة انطلاق مركزية لأي مناقشة ستأتي فيما بعد، خاصة وأن الحداثة تمثل الأساس الذي انطلقت منه كل التجليات، سواء كانت فنية أو علمية أو فلسفية.

والحداثة Modernism بوجه عام مفهوم من أكثر المفاهيم الفلسفية؛ التي حازت على اهتمام العديد من الفلاسفة، ولكنه في الوقت نفسه من أكثر المفاهيم الفلسفية، إثارة للجدل نظرًا للغموض الدائم، الذي يشوب أي محاولة لتحديد معناه، سواء في الفكر الغربي أو العربي، والدليل على صحة ما نقول ما نلاحظه من اختلاف كبير بين الفلاسفة بشأن تحديد معنى الحداثة على المستويين اللغوي والاصطلاحي.

١- التعريف اللغوي للحداثة:

على المستوى اللغوي يمكن القول بأن الحداثة كما وردت في لسان العرب؛ هي نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة، حدث الشيء يحدث حدوثاً، وحداثة وأحدثه هو؛ فهو محدث وحديث، وكذلك استحدث الحدوث كون الشيء لم يكن وأحدثه الله، واستحدثت خبرًا أي وجدت خبرًا جديدًا، وأخذ الأمر بحداثاته أي بأوله وابتدائها[١]

وتبعًا لهذا التعريف تشير الحداثة من الناحية اللغوية إلى حالة من التجديد ترتبط بالحاضر، وترفض الماضي وقيمه السائدة التي لم تعد مناسبة، وأعتقد أن هذا هو ما سنلمسه بكل وضوح في المعاني الاصطلاحية للحداثة.

٢- التعريف الاصطلاحي للحداثة:

للحداثة من الناحية الاصطلاحية تعريفات عديدة ومتنوعة، تختلف باختلاف الفلاسفة الذين اهتموا بها، وباختلاف المذاهب والاتجاهات الفكرية التي ينتمون إليها،

وعلى الرغم من الاختلاف الملحوظ بين الفلاسفة بهذا الشأن، إلا أننا نلاحظ أن ما يجمع بين نسبة كبيرة منهم؛ هو الاتفاق على أن القطيعة المعرفية مع الماضي؛ هي أخص ما يميز الحداثة، ولعل هذا ما نلمسه بوضوح في تعريف أندرية لا لاند للحداثة؛ الذي يقول فيه "إن مصطلح الحداثة قد استُخدم للإشارة إلى الزمن الحاضر، واستعمل بهدف التمييز بين الماضي الروماني الوثني، والحاضر المسيحي الذي لم يكن قد مضى زمن طويل على الاعتراف به، وقد ازداد استعمال المصطلح فيما بعد للدلالة على الانفتاح والحرية الفكرية، أو بمعنى عام للدلالة على حب التغيير لأجل التغيير، والميل إلى الانطباعات الراهنة بلا حكم على الماضي، وبلا تفكر فيه[٢]، والحداثة تبعًا لهذا الرأي تشير إلى ثورة تدمر كل ما سبقها من أفكار تقليدية.

وإلى المعنى نفسه ذهب ألان تورين عندما قال إن الفكر الحديث هو الفكر الذي يكف عن أن يحصر نفسه فيما هو معاش، وأن الحداثة هي معاداة التراث، وسقوط الأعراف والعادات والعقائد[٣]، وقد تابعهما في الرأي نفسه جان بودريار عندما أكد على أن الحداثة ليست مفهومًا سوسيولوجيًا أو تاريخيًا أو سيكولوجيًا أو سياسياً، وإنما هي سمة حضارية، تتنافى مع كل أنماط التقليد، وتتعارض مع كل الثقافات التقليدية التي تتشبث بمرجعية متعالية، تمنعها من التغير والتطور الذي هو عصب الحداثة وجوهرها؛ إذ تتوجه الحداثة دائمًا إلى هدم وتدمير القديم[٤].

وبنظرة فاحصة إلى ما تقدم من تعريفات للحداثة، يمكن القول بأنها تختزل الحداثة في أنها ثورة تهدم الماضي، وتدمر كل ما سبقها من أفكار تقليدية، ولكن الحداثة في معناها الحق لا يمكن أن تكون مجرد هدم للهدم، أو مسخ لكل ما وصلنا من الماضي بدون أي تمييز، وإنما هي هدم لماضي لم يعد لديه شيئًا يقوله لنا، وذلك لأن الحداثة تجاوز لقيم الماضي، وإعلاء لكلمة العقل في مواجهة كل ما هو غير عقلاني. "إنها ثورة العقل ضد كل ما هو أسطوري الطابع؛ وهي بهذا المعنى تشكل اتجاهات متميزة تجاه التراث والماضي، وتشير إلى عصر جديد، وإلى تقدم يتخطى أو

يتجاوز ما تحقق من قبل"[٥]. ولن يتحقق هذا التجاوز أبدًا بقطع كل صلة لنا بالماضي؛ وإنما يتحقق بتكوين نظرة شاملة ورؤية جديدة للعالم، تنطلق من الماضي، وتتوجه نحو المستقبل، وتستبدل بالقديم الذي لم يعد ملائماً، جديدًا يعارض أي نزعة للتقليد، وكل هذا بالاعتماد على العقل الذي يمثل جوهر الحداثة، والوسيلة الآمنة للانفتاح على كافة الثقافات الإنسانية.

ومعنى هذا أن الشرط الأساسي لا تصاف أي فكر بصفة الحداثة؛ ليس هو قطع كل صلة له بالماضي، وإنما هو الارتكاز على العقل. ويبدو لي أن هذا ما عبرت عنه نك كاى عندما عرفت الحداثة في كتابها (ما بعد الحداثية والفنون الأدائية)؛ بأنها حالة وتوجه فكرى، تسيطر عليهما فكرة رئيسية؛ فحواها أن تاريخ تطور الفكر الإنساني يمثل عملية استنارة مطرد، تتنامى وتسعى قدما نحو الامتلاك الكامل والمتجدد عبر التفسير، وإعادة التفسير لأسس الفكر وقواعده [٦].

ورغم بساطة هذا التعريف الذي تطرحه نك كاى فإنه فيما يبدو لي يقدم مفهوم شامل وغاية في العمق، حيث يركز على الحداثة في معناها الحقيقي؛ والذي يعنى أنها توجه فكرى يرتبط أشد الارتباط بأساليب التجديد والإبداع، وينطلق بطبيعة الحال من الوعى بضرورة تجاوز مفاهيم الماضي، والسعي الدائب نحو تجديد وتحديث كل ما هو قديم، بشكل يكفل للإنسانية الوصول إلى مستقبل أفضل، يخلو من أي أوهام سابقة، قد تضع قيود وعراقيل أمام العقل.

٣- الحداثة الفنية والحداثة الفكرية

لا يقتصر معنى الحداثة على أنها وعي ذهني يرتبط بمجال الفكر فحسب، وإنما تشير الحداثة في معناها الحق إلى معنى أعمق من ذلك، يتسع ليشمل الفن بكل منجزاته؛ هذا الأخير الذي يرتبط بها ارتباطًا ملحوظًا؛ ليبرهن من خلال علاقته بها؛ على أن الحداثة وعي حضاري، يتنافى بكل تأكيد مع الأفكار التقليدية للإبداع.

ويمكننا في هذا السياق أن نرصد مظاهر للتشابه بين الحداثة الفكرية والحداثة الفنية، ومن مظاهر هذا التشابه أنه، إذا كانت الحداثة كمفهوم ذهني قد ارتبطت ارتباطًا وثيقًا برفض كل الأنماط والقوالب القديمة، فإن الحداثة في الفن ليست ببعيدة عن هذا المعنى بأي حال من الأحوال؛ فهي باختصار توجه فني، اكتملت ملامحه في العصر الحديث، وارتكزت بشكل جوهري على رفض القوالب التقليدية للإبداع، والنظر إلى العلم بوصفه مصدرًا مهمًا من مصادر الإبداع الفني؛ وهو ما تجلى في المدارس الفنية التي اتسمت بتأثرها الواضح بالنظريات العلمية كالانطباعية والتكعيبية.

ومن مظاهر التشابه الأخرى كذلك أنه مثلما أساء البعض فهم الحداثة على مستوى الفكر، فاعتبرها مرادفة للرغبة في هدم ومسخ كل ما جاءنا من الماضي؛ فإنها على مستوى الفن لم تكن ببعيدة عن هذا المعنى أيضاً، إذ تشكل الحداثة الفنية في نظر البعض تيارًا فنياً، يتوجه إلى تحطيم الأطر التقليدية، حيث تحركه الرغبة في تشويه وهدم كل ما جاءنا من الماضي، أو قطع كل صلة به، ولعل هذا ما عبر عنه الأديب الفرنسي فلوبير عندما ربط الحداثة بالزمن الحاضر، ورأى أنها التعصب للحاضر ضد الماضي، فالوعي الحداثي ليس حنينًا إلى الماضي؛ وانما هو تمجيد للحاضر وانفتاح على الآتي(٧)، وتطلع إلى كل ما هو جديد وغير مألوف.

وعلى الرغم من أن الحداثة الفنية في معناها الحق تتوجه إلى تمجيد الحاضر، بتفضيل كل ما هو جديد، إلا أنها لا تعني إطلاقًا تشويه كل ما له صلة بالماضي في مجال الفن، هذا ما عبر عنه هربرت ريد في كتابه (الفن اليوم)، عندما صرح باستيائه من فهم الحداثة في الفن على هذا النحو المغلوط، الذي يتلخص في الرغبة في مسخ كل ما له صلة بالماضي في مجال الفن، إذ يقول "إننا نلمس الآن ابتعادًا عن كل أنواع التراث، ولا يمكن أن ندعو هذا الاتجاه بالتطور المنطقي لفن الرسم في أوروبا؛ لأنه ليس هناك ما يوازيه تاريخياً، لقد وجدنا أنفسنا فجأة نكفر بجهود خمسة قرون من الإبداع الفني(٨)؛ ومعنى هذا أن الحداثة الفنية تبعًا لهربرت ريد لا يمكن أن تكون مجرد

تدمير لكل ما هو قديم وإحداث قطيعته، وإنما هي تجاوز لهذا القديم، وإبداع للجديد المختلف عن كل ما هو مألوف، أي إنها باختصار قديم، ولكنه يتجدد مع تغير الحياة المستمر، وذلك لأن قطع كل صلة لنا بالماضي ليس حداثة، وإنما هو حالة صريحة من الاغتراب؛ أشار إليها هانز جورج جادامير (١٩٠٠- ٢٠٠٢) .Hans Georg Gadamer عندما حدثنا عن تراجيديا الفنان المعاصر الذي أصبح يعيش حالة من حالات العزلة والاغتراب، بالرغم من كل معاني الانفتاح التي نسمع عنها.

٤- التمييز بين الحداثة الفنية والتحديث

إذا كنا قد انتهينا إلى أن الحداثة في الفن ليست قطيعة معرفية مع الماضي، وإنما هي قديم يتجدد مع تغير الحياة، فإن هذا يشير بصورة أو بأخرى إلى قوة العلاقة بينها وبين التحديث، فكلاهما يمثل عملية يتم فيها استبدال القديم بالجديد، حيث تمثل الحداثة توجه فكري يستبدل القديم بكل ما هو جديد في مجال الثقافة بكل إفرازاتها، والتحديث هو الآخر عملية يتم فيها استبدال القديم، باقتناء كل ما هو جديد من مظاهر التقدم كالاختراعات الحديثة؛ التي تحقق تغيرًا في حياة الإنسان؛ فهناك تشابه كبير بينهما قد يصل أحيانًا إلى حد التطابق عند بعض الأذهان.

ومن هذه الوجهة يبدو لي أن التمييز بينهما يعد خطوة مهمة، تعيننا على التخلص من الخلط الذي كثيرًا ما يقع بينهما، خاصة في الثقافة العربية التي يتم فيها استخدام كلاهما للإشارة إلى الآخر، حيث يستخدم مصطلح التحديث أحيانًا للإشارة إلى الحداثة، وتستخدم الحداثة للإشارة إلى التحديث، دون الانتباه لوجود فروق دقيقة تفصل بينهما، ولتوضيح ذلك نرى أنه إذا كان التحديثModernisation هو استبدال القديم باقتناء كل ما هو جديد، من مظاهر الحداثة كالاختراعات الحديثة التي تحقق تغيرًا في حياة الإنسان؛ فإن التحديث بهذا المعنى يمكن اعتباره أحد شروط الحداثة، ولكنه لا يتطابق معها تطابقًا تامًا؛ وذلك لأننا إذا تأملناه قليلاً، لن نكتشف أنه على النقيض منها فحسب، وإنما سنكتشف أيضًا أنه ضد قيمها، لأنه باختصار مجرد محاكاة جوفاء

لمظاهر المدنية؛ التي لا تتعدى حدود التقليد الأعمى الذي ليس بإمكانه تحويل المجتمع من الصورة التقليدية إلى مجتمع حديث، وإنما من شأنه أن يزيد من ضياع هويته وتشتتها، وذلك لأنه يكون مجرد تغيير شكلي لا يرافقه أي تغير حقيقي في الموقف العقلي للإنسان من الكون.

ومن هذه الوجهة يمكن القول بأنه على الرغم من أن الحداثة تتفق مع التحديث، في أنها توجه فكري، يستبدل القديم بكل ما هو جديد في مجال الثقافة والعلم، إلا إنها بطبيعة الحال تختلف عن التحديث اختلافًا ملحوظاً، وذلك لأنها تتعارض بطبيعتها مع أي لون من ألوان التقليد؛ إذ تشكل في الحقيقة لحظة واعية، تبلغها المجتمعات من خلال تطورها الذاتي الذي يستوعب تمامًا وضعها الراهن، ويتخذ من الماضي والحاضر موقفًا عقلياً، يعيد إنتاجهما بطريقة يتحقق من خلالها تغيرًا فعليًا في العقل الإنساني، يسهم هذا التغير إسهاما فاعلًا في إحداث تحولات عميقة في البنية الاجتماعية، والحداثة بهذا المعنى تمثل عملية إبداعية تنبع من الداخل، وليست مجرد حلية خارجية أو مجرد حامل تعلق عليه كل المبتكرات الحديثة؛ وإنما هي نتاج لعقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلًا جذرياً، فانعكس ذلك على تعبيراتها سواء الفنية أو الفكرية؛ ولهذا فهي تعد نقيضًا حقيقيًا للتحديث، الذي يقف عند مجرد الاقتناء للإبداعات والمخترعات.

٥- متى بدأت الحداثة الفنية؟ وكيف تطورت؟

لا شك في أن معرفتنا بالبداية الزمنية للحداثة الفنية، سيعيننا على فهم الإطار المعرفي والمناخ الثقافي لفنون الحداثة، وفي سياق الاقتراب من هذا الأمر يتضح لنا، أنه من الصعب علينا معرفة البدايات الأولى للحداثة الفنية، دون أن نكون ملمين ببداية الحداثة بوجه عام. فمتى بدأت الحداثة؟ وما هو السياق الابستمولوجى الذي أدى إلى تطورها؟

وللإجابة عن هذا السؤال، يمكن القول بأن البحث عن البدايات الأولى للحداثة من الناحية الزمنية، يمثل مسألة بالغة الصعوبة والتعقيد، وآية ذلك أننا إذا توغلنا في التاريخ بحثًا في هذا الأمر، سنضل الطريق دون أن ننتهى إلى إجابة واحدة يطمئن إليها العقل اطمئنانًا تاماً، فهذا الأمر قد اختلف فيه العلماء والفلاسفة اختلافًا كبيراً؛ فهناك الرأي الشائع وهو الرأي الذي يربط الحداثة بالعصر الحديث، بوصفه العصر الذي اكتملت فيه كل ملامح الحداثة الفلسفية، على يد الفلاسفة الذين حملوا لواءها كديكارت وبيكون وكنط وهيجل؛ فهؤلاء جميعا قد جاؤا ليعلنوا ولاءهم للعقل وللعلم الوضعي، واستبدلوا سلطة الإله مرة بسلطة العقل الإنساني، ومرة أخرى بسلطة العلم الوضعي، وحاولوا من جانبهم تقديم فهم وتفسير جديد للكون؛ ليحل محل التفسيرات الأسطورية والغيبية، التي روجت لها الكنيسة فيما سبق؛ وبرغم الأهمية الكبيرة التي يحظى بها العصر الحديث، في صياغة أهم ملامح الحداثة، إلا أنه يمكن القول بأن جذور الحداثة أبعد من ذلك بكثير؛ وذلك لأنها في المقام الأول توجه فكرى قد لازم الإنسان، حتى قبل بلوغ العصر الحديث نفسه، ولعل هذا ما عبر عنه مارتن هيدجر عندما ذهب إلى أن "الحداثة ترجع بجذورها الأولى إلى العصور الوسطى؛ إذ للميراث المسيحي أهميته لعصر الحداثة"[٩]

وإلى جانب هذين الرأيين هناك رأى ثالث يتلمس أولى خطوات الحداثة في عصر النهضة؛ وهو ما عبر عنه ألان تورين في كتابه (نقد الحداثة) حين قال، "يطلق مصطلح الحداثة بوجه عام على مسيرة المجتمعات الغربية منذ عصر النهضة"[١٠]، "فلفظة حديث قد ظهرت في القرن الرابع عشر الميلادي للتعبير عن الاعتراض على ما هو قديم، والذي كان يميز العصور اليونانية والرومانية القديمة"[١١].

وهناك أيضًا رأى هيجل الذي ذهب إلى أن الحداثة قد بدأت مع عصر الأنوار، بفعل أولئك الذين أظهروا وعيًا وبصيرة، باعتبار أن هذا العصر هو حد فاصل ومرحلة نهائية من التاريخ"[١٢]، أي مرحلة تحول تاريخية، تمثل حدًا فاصلًا بين

الماضي والحاضر في نهاية القرن الثامن عشر، تزامنًا مع قيام الثورة الفرنسية، التي ركزت على سيادة العقل والعقلانية، كمقولات حددت أهم ملامح عصر التنوير، وحددت أيضًا أهم ملامح الحداثة.

فالآراء بشأن البداية الزمنية للحداثة عديدة ومتنوعة، ولكني أميل إلى الأخذ برأي ألان تورين، ويبدو لي أنه الأقرب إلى الصواب، وذلك لأنه إذا كانت الحداثة لها مرتكزاتها الخاصة التي ترتبط أنطولوجيا بالعصر الحديث، فإن العصر الحديث كما نعلم لم تدخل فيه البشرية فجأة، وإنما سبقه تاريخ طويل من الأحداث التي مهدت له، والتي انطلق معظمها من عصر النهضة، وبنظرة فاحصة لسمات عصر النهضة، سنجد أنه العصر الذي وُضعت فيه معظم أسس ومرتكزات الحداثة، إذ حل فيه العقل بقدرته على فهم العالم محل الخرافات التي فرضتها الكنيسة؛ وهو ما أدى بدوره إلى تغيير وضع الإنسان في الكون، ليتحول من مجرد ريشة في مهب الريح، إلى بطل يُنتظر منه أن يحقق مآثر ومنجزات عظيمة؛ وهو ما عمق الثقة أكثر في قدرات الإنسان على التعامل مع المشكلات وحلها.

وقد كان لظهور الثورات التي مرت بها البشرية خلال هذا العصر، كثورة الكنائس ضد الكنائس، اللاهوت المعقلن ضد اللاهوت غير المعقلن، وثورة العلوم الطبيعة (كوبرنيكوس- جاليليو- نيوتن)، والثورات الفلسفية (هوبز- بيكون- ديكارت- سبينوزا- كانط) والثورات الصناعية والسياسية [١٣]، أثر كبير في دخول أوربا في عصر الحداثة، إذ تمثل هذه الثورات نقاط التحول الأساسية إلى العصر الحديث.

وليس المقصود بالثورة هنا ذلك المصطلح المرتبط بالسياسة فحسب، بل الثورة بوجه عام سواء كانت في الفكر أو الفن أو السياسة أو العلم، الثورة بكل ما تحمله الكلمة من معانى، تشير إلى كونها مرحلة تنطوي بداخلها على مجموعة من المراحل، بعضها مقدمات، والبعض الآخر نتائج، تشكل المقدمات دائمًا الانتفاضة التي تشتعل نتيجة لخوض العقل في قضايا فكرية هامة خلال مرحلة معينة، فيقوم العقل بتحليل

السابق، ونقد ما يترتب عليه من نتائج تقع في الحاضر، ومن ثم يأتي قبوله أو رفضه، وفى حالة رفضه تنشأ الثورة عليه في ضوء خطة يضعها العقل، ويحدد من خلالها أهدافه ومساراته، والنتيجة الطبيعية المترتبة على الثورة؛ هي خلق فكر جديد ووجود جديد؛ وهذا ما حدث بالفعل في مرحلة الحداثة، التي اتسمت بالنزعة العقلية والثورة على كل الأفكار التقليدية واحترام العقل، وتأكيد النزعة الذاتية والفردية في الثقافة بكل إفرازاتها، كما اتسمت أيضًا بالاهتمام الملحوظ بالإنجازات العلمية في مجال العلوم الطبيعية والرياضية، تلك الإنجازات التي كانت سببًا مباشرًا في تقليص سلطان الكنيسة والحد من تدخلها في كل مجالات الإبداع، وبذلك تحقق الهدف الجوهري الذي جاءت الحداثة من أجله؛ وهو منح الإنسان قيمة مركزية في الكون، والتأكيد على أهمية تفسير الظواهر بطريقة عقلية بعيدًا عن التفسيرات الأسطورية التي اعتمدت على الخرافة، وابتعدت عن العقل ومنطقه، وقد تُرجم هذا الفكر عمليًا بصورة واضحة على كل المستويات.

فعلى المستوى الفلسفي بدأت الخطوات الفلسفية الأولى نحو الحداثة في عصر النهضة، حيث استقلت الفلسفة عن المنهج السائد في الفلسفة الوسيطة، ولم تعد الفلسفة مجرد تابعًا أو خادمًا للاهوت، بل أصبحت الفلسفة مستقلة عن اللاهوت تعلى من قدر الذات الإنسانية، فتبدأ منها بدلًا من العالم؛ وهو ما تجلى بوضوح عند ديكارت، وكل الفلاسفة الذين جاؤا من بعده، وساروا على نفس خطاه، فلم يبدأوا من العالم، وإنما بدأوا من الذات العاقلة بوصفها مرتكزًا أساسيًا للحداثة.

وعلى المستوى العلمي استقل العلم هو الآخر عن سلطة الكنيسة، وأتى بنظريات جديدة تنطلق من العقل، حتى وإن تعارضت مع ما ينادى به رجال الكنيسة.

وعلى المستوى الفني يمكن القول بأن مسيرة الحداثة الفنية قد بدأت منذ عصر النهضة، ونحن نذكر أهمية هذا العصر في تاريخ الفن؛ فهو العصر الذي "تم فيه انفصال الفنون البصرية عن الحرف اليدوية" (١٤)

وتعددت فيه المرجعيات الفنية، فتم فيه استبدال الكتاب المقدس كمصدر وحيد للإبداع الفني بمصادر إنسانية، وضعتنا وجهًا لوجه أمام الطبيعة بكل مفرداتها؛ وبكل ما تنطوي عليه من مرجعيات فنية متعددة، تحول في ضوئها الهدف الأساسي من الإبداع الفني من الهدف الديني الذي ظل مسيطرًا منذ القدم وحتى نهاية العصور الوسطى؛ إلى هدف آخر مختلف؛ وهو إبداع أعمال جميلة، لمن يريد أن يتمتع بها.

وهكذا يمكن القول بأن الحداثة كمرتكزات وأسس، قد بدأت في التبلور بالفعل على كل المستويات منذ عصر النهضة، ولكنها كمصطلح لم توجد إلا في العصر الحديث؛ الذي اكتملت فيه كل ملامح الحداثة، وتبلورت فيه الثورة على الأفكار السابقة، واستحوذت فيه الحداثة بمبادئها على الثقافة بكل إفرازاتها.

غير أنني أزعم أن بإمكاننا الذهاب إلى أبعد من ذلك بشأن بداية الحداثة، وخاصة عندما نبتعد عن الحداثة كأسس ومرتكزات أو الحداثة كمصطلح، ونتوجه إليها كفكرة وأسلوب فني، فإذا تأملنا الحداثة كفكرة يتم من خلالها استبدال القديم الذي لم يعد مناسبًا بالجديد الذي يحمل روح العصر؛ سنجد أنها فكرة تتمتع بالوجود في كل العصور والمراحل التاريخية، إذ من غير المعقول أن نستبعد الرغبة في التغيير من أي عصر من العصور التاريخية، وذلك لأن الرغبة في التجديد والتغيير؛ هي عملية فطرية وغريزية في الإنسان، ولولا هذه الفطرة ما انتقلت البشرية من العصر الحجري القديم بنمطه البدائي، وبكل ما تحمله الكلمة من معاني إلى هذا العصر التكنولوجي.

وكذلك الحال، إذا تأملنا الحداثة كأسلوب فني يلبي حاجة فكرية، أو روحية تمكن الإنسان من التكيف مع الواقع المحيط به، سنجد أنها ليست بالأسلوب الجديد، إذ يمكننا في هذا السياق وصف الإنسان الأول بأنه أول من مارس هذا الأسلوب، فمنذ بدء الخليقة والإنسان يحاول أن يتكيف مع البيئة

المحيطـة بـه مـن خـلال الفن؛ وهـو مـا تجلـى بكـل وضـوح فـي الصـور التـي رسـمها الإنسـان الأول علـى جـدران الكهـوف تعبيـرًا عـن مخاوفـه وآلامـه مـن الطبيعـة، وتجسيدًا لرغبته الملحة في السيطرة على الطبيعة بكل مفرداتها.

وهكذا يمكن القول في ضوء ما سبق بأن الحداثة كأسلوب فنى للتكيف مع الواقع قديمة الوجود حديثة النشأة؛ فهي قديمة الوجود، لأننا نستطيع أن نتلمس أصولها وجذورها الأولى في الفن البدائي، وهي كذلك حديثة النشأة لأن المصطلح نفسه لم يوجد إلا في العصر الحديث؛ الذي تبلورت فيه الثورة على الأفكار السابقة، من خلال عدد من المدارس الفنية، التي تبنت الأفكار الحداثية في الفن. وما يقال عن الحداثة في الفن ينسحب على الحداثة في كل تجلياتها الأخرى كالفلسفية والعلمية والجمالية.

والآن بعد أن انتهينا من مناقشة الإطار المعرفي والمناخ الثقافي للحداثة الفنية. اتضح لنا أنه لكى نتمكن من فهم الحداثة الفنية فهمًا يطمئن اليه العقل لابد من الإلمام التام بتجلياتها في الحقول المعرفية المتنوعة كالحقل العلمي والحقل الفلسفي والحقل الجمالي، وسوف نبدأ بالحداثة الفلسفية وهي موضوع مناقشتنا في المحور الثاني من محاور هذا البحث، والذي سأناقش فيه أسس ومرتكزات الحداثة على المستوى الفلسفي، وسأركز فيه على نماذج مختارة من فلاسفة الحداثة كان لهم تأثيرًا كبيرًا في بلورة مفهوم الحداثة فلسفياً، وانعكس تأثير أفكارهم الفلسفية على فن الحداثة سواء كان هذا التأثير إيجابيًا أو سلبيًا.

المحور الثاني: الجذور الفلسفية للحداثة الفنية

أولاً: أسس ومرتكزات الحداثة على المستوى الفلسفي

تستند الحداثة على المستوى الفلسفي، إلى ثلاث دعائم أساسية كثر ترددها عند فلاسفة الحداثة؛ وهي الذات والعقل والحرية، وسوف نهتم بالتركيز هنا على العقل بوصفه أهم وأخطر مرتكزات الحداثة، وذلك لأن الذات كمرتكز من مرتكزات الحداثة، من الممكن فيما يبدو لي ردها بكل بساطة إلى العقل؛ فالذات هي الذات العاقلة أو المفكرة التي تؤسس المعرفة على العقل وحده، والحرية أيضًا كمرتكز من مرتكزات الحداثة من الممكن ردها إلى العقل، إذ تعتمد عليه اعتمادًا كبيراً، بوصفه الأداة التي تواجه وتجابه تعنت أي سلطة أخرى، تعمل على قمع كل تجليات الفكر الإنساني، ولذا سنشير إليهما إشارة سريعة.

١ـ الذات كمرتكز من مرتكزات الحداثة وتأثيرها على فن الحداثة

تشكل الذات مرتكزًا أساسيًا من مرتكزات الحداثة، وذلك لأن الحداثة تعيد جميع الحقائق إلى الذات، بوصفها المسئول الأول عن صناعتها، سعيًا منها لإتمام القطيعة المبتغاة مع التراث؛ الذي أنتج معاييره بعيدًا عن مركزية الذات، بالاعتماد على سلطات أخرى خارجة عن إرادة الإنسان وحريته وفاعليته على كل المستويات، ولعل هذا ما عبر عنه مارتن هيدجر عندما ذهب إلى أن "عهد الحداثة هو على الحصر عهد سيادة الذات"[١٥]، أو هو عهد البحث في الكائن والإعراض عن الكينونة، إنه العهد الذي يمنح الأولوية للذات الحرة الواعية، كي تمارس فعلها المستقل عن أي سلطة خارجية، تفرض عليها أي شكل من أشكال الهيمنة أو التسلط، إذ تحرص الحداثة في المقام الأول، على تأسيس المعرفة على الذات العاقلة، التي تجابه تعنت أي سلطة أخرى بالعقل، هذا الأخير الذي بإمكانه تحرير الذات من أي أوهام تنأى بها عن الموضوعية، فالذات في الحداثة هي الذات العاقلة أو المفكرة، التي تؤسس المعرفة على العقل وحده، ولعل أبرز مثال لذلك؛ هو فلسفة ديكارت التي تأسست على الكوجيتو، تلك الفكرة التي فتحت المجال أمام هيمنة الإنسان على العالم بوصفه ذاتًا مفكرة فحسب، وذلك بعد أن كان الإله هو العلة الفاعلة لكل شيء فيما سبق.

غير أن وضع هذه الذات، قد أصبح محل مراجعة من جانب الفكر الغربي في نهاية الحداثة، حيث تغيرت النظرة إليها كثيرًا مع فلاسفة ما بعد الحداثة، وتحديدا مع ميشيل فوكو (١٩٢٦- ١٩٨٤) Michel Foucault الذي أكد من جانبه على أن هذه الركيزة هى نمط من أنماط التعالي، وذلك لأن الذات التي تم اختزال كل حدود المعرفة بداخلها، في مرحلة الحداثة لم يعد لها أي دور في بناء الحقيقة، إذ لم تعد الحقيقة ترتبط بمراجعة معارف الذات، وذلك لأن الذات العارفة في نظر فوكو، قد أصبحت عاجزة تمامًا عن أن تحيلنا إلى أي حقيقة، تتسم بالثبات والموضوعية نظرًا لتناهيها.

٢ـ العقل كمرتكز فلسفي للحداثة وتأثيره على فن الحداثة

يمثل العقل جوهر الحداثة ودعامتها الأساسية، وذلك لأنه الآلية الوحيدة التي تمكن الإنسان من الوصول لرؤية جديدة للعالم، تستبدل بالقديم الذي لا يستند إلى أسس منطقية جديدًا يلبى احتياجًا روحياً، كما أن بإمكانه أن يخلص الإنسان من الأوهام السابقة؛ التي تمنع الإنسان من الوصول إلى تفسير منطقي، يكفل له فهم الظواهر وتطوير العلوم والمعارف، وبالتالي يتيح للإنسان السيطرة على العالم، هذا ما أجمع عليه فلاسفة الحداثة، الذين أكدوا على أن العقل ملكة إنسانية ذات سلطة مرجعية مطلقة، تجعله الركيزة الأساسية للحداثة الفلسفية؛ فلا حداثة فلسفية بدون أساس عقلاني، إذ تمثل الحداثة والعقلانية وجهان لعملة واحدة، يستدعى وجود أحدهما وجود الآخر، والتخلي عن أحداهما يعنى رفض الآخر(١٦). وهو ما نلمسه بكل وضوح عند العديد من فلاسفة الحداثة كديكارت وكنط وهيجل؛ فهؤلاء الفلاسفة قد انطلقوا في فلسفاتهم من قناعة تامة، بأن السبيل الوحيد للحداثة يكمن في العقل، بوصفه المصدر الوحيد للحقيقة، التي لا يتطرق إليها شك، ومن هذا المنطلق قالوا بالتطابق الكامل بين تصورات العقل والعالم الخارجي، فهل من الممكن فعلًا اختزال الحداثة إلى العقلنة؟ هذا السؤال سبقنا إليه ألان تورين، وهل نجح فلاسفة الحداثة في تحقيق هذا الهدف؟ أم أن انبهارهم التام بقدرات العقل قد أوقعهم في التناقض؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في السطور التالية، من خلال تتبعنا للمراحل الفلسفية التي مر بها عقل الحداثة، ونبدأ

بالفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت (1596-1650) Rene Descartes الذي صرح بأن العقل هو السبيل الوحيد للبحث عن الحقيقة المطلقة، إذ لا يمكن من وجهة نظره أن يوجد الخطأ في عالم يسيطر عليه العقل، وبناء عليه أرجع ديكارت المعرفة اليقينية إلى الذات، التي لا تعني شيئًا من وجهة نظره، سوى العقل المنفصل والمتمايز عن الجسم، وهذا لاقتناعه التام بأن المعرفة التي تأتينا عن طريق الحواس، تكون غير مؤكدة، ويمثل الشك فيها الشيء الوحيد الذي يتيح للمتشكك، أن يعرف الحقيقة، إذ يقوده الشك إلى اليقين، هذا ما عبر عنه ديكارت بقوله " للبحث عن الحقيقة يلزمنا ولو لمرة واحدة، أن نشك في جميع الأشياء ما أمكننا الشك، ويلزمنا أن نشك أيضًا في سائر الأشياء التي كانت تبدو لنا فيما مضى تعينيه جداً"[١٧]، ويضيف إلى ذلك فيقول" لقد تعلمت ألا أعتقد اعتقادا جازمًا في شيء ما بحكم العادة أو التقليد، وكذلك تخلصت شيئًا فشيئًا من كثير من الأوهام التي تستطيع أن تخمد فينا النور الفطري، وتنقص من قدرتنا على التعقل"[١٨]، ومعنى هذا أنه لكي يصل ديكارت إلى الحقيقة المطلقة، ويضع لها أساسًا راسخاً، كان السبيل الفعال أمامه، هو التخلص من الأوهام والأحكام السابقة، ولم يتحقق له ذلك إلا بالشك في كل مورثات الماضي التي حاصرت العقل وكبلته.

وقد انتهى ديكارت من حالة الشك التي سيطرت عليه، إلى التأكيد على أن هناك شيئًا واحدًا لا يمكن الشك فيه؛ وهو وجوده الخاص. ومن هنا أسس فلسفته الجديدة على مبدأه المشهور "أنا أفكر إذن أنا موجود" هذا المبدأ الذي وضعه على رأس كل يقين، واعتبره قضية صحيحة تمامًا في كل مرة ينطق بها، فعبارة أنا أفكر إذن أنا موجود، عبارة تشير فيما يرى ديكارت إلى حقيقة مطلقة؛ هي حقيقة الذات حين تصبح واعية بذاتها من خلال العقل.

والمتأمل في هذه العبارة التي يدعو فيها ديكارت إلى تجاوز المعرفة الحسية، يلاحظ أنه لا يحاول من خلالها أن يثبت وجود الذات الواعية فحسب، بل يحاول كذلك أن يثبت أن هناك تناقضًا في تصور أن من يفكر، لا يكون موجودًا في نفس الوقت

الذي يفكر فيه، فما دام الشخص يفكر، فلا يصح القول بأنه غير موجود، إذ لو كان ذلك كذلك لما استطاع أن يفكر.

وبهذه الطريقة جسد الكوجيتو الديكارتي لحظة حداثية، تجاوزت بالفعل الأوهام السابقة حيث انطلق صاحبه من العقل بوصفه الركيزة الأساسية للوصول للحقيقة، والأساس الراسخ أو القوى الذي بفضله يتحرر الإنسان من كل الأوهام التاريخية التي صنعتها الكنيسة. تلك الأخيرة التي اعتبرت الحواس مصدرًا للمعرفة اليقينية، ورفضت بناء على ذلك جميع الآراء العلمية التي تتعارض مع هذا الزعم، فجاء ديكارت بنزعته العقلية، ليشكك في هذا الأمر بصورة غير معلنة أو غير مباشرة، ولكنها شكلت في الواقع منطلقًا من أهم المنطلقات التي بلورت أهم ملامح الحداثة، ومقوماتها في الحضارة الغربية في القرن السابع عشر.

غير أننا نلاحظ أنه إذا كانت الحداثة الديكارتية قد ارتكزت على رفض الواقع لحساب الفكر، أو رفض الحواس لصالح العقل، واعتبار الأخير وحده الوسيلة المركزية للوصول للحقيقة. فإنه بهذه الطريقة قد ابتعد عن الصواب كثيراً، لأن أفكاره قد تسببت في انقسام الذات إلى قسمين منفصلين، هما العقل الذي يحظى بكل التقدير في عملية المعرفة، والحواس التي لا دور لها في عملية المعرفة، سوى التضليل والحيلولة دون الوصول للحقيقة على حد تعبير ديكارت.

ويتراءى لي أن هذا الفصل الحاد بين العقل والحواس، كان هو السبب المباشر في انزلاق صاحبه إلى كهف النظرة الأحادية، تلك النظرة التي عمقت الفجوة بين الجانبين، بل وأطاحت بأول لبنة في جدار الحداثة، ولتوضيح ذلك يمكن القول بأنه إذا كانت الحداثة الديكارتية، قد ارتكزت على العقل وحده بوصفه الوسيلة المركزية للوصول للحقيقة المطلقة، التي لا تتمتع بالوجود إلا في العقل، وذلك لأنها بناء عقلي لا وجود له خارج حدود الفكر، ولا يمكن الوصول إليها إلا من خلال الشك في قدرات الحواس على حد تعبير ديكارت، فإن هذا الوضع قد زعزع الثقة في الحداثة عندما أثار بعض

التساؤلات المحرجة، التي لم يستطع ديكارت الإجابة عنها بشكل مقنع، منها مثلًا كيف يتسنى لنا الوصول إلى الحقيقة، أي التحقق من مطابقة الفكر للواقع في حالة تهميش دور الحواس؟ وما هو الضامن لصدق المسلمات العقلية؟ وكان الحل من وجهة نظر ديكارت، لكي يتخلص من هذا الوضع الحرج؛ هو اللجوء إلى فكرة الضمان الإلهي، والتأكيد على أن اتصاف الله بالكمال؛ هو ما يمنع وقوع العقل في الخطأ، وبالتالي فإن كل ما يبدو للعقل على أنه يقيني يكون كذلك، فالله كما يقول ديكارت قد خلق الإنسان، وبث في عقله جميع الحقائق، وما على الإنسان سوى اكتشاف هذه الحقائق، فما يوجد في الطبيعة ينطبق على ما يوجد في العقل، والضامن الوحيد لهذا الانطباق؛ هو وجود الذات الإلهية.

ومن يتأمل في هذا الكلام، يمكنه أن يلاحظ بكل سهولة أن هناك تناقضًا صريحًا في أفكار ديكارت، يتلخص في أنه إذا كان الجانب الحداثي في فلسفته يكمن في تأكيده على ضرورة إخضاع، أي افتراض سابق للتحليل العقلي، والامتناع عن وصفه بالمعرفة؛ إذا اتضح أنه لم يصل إلى درجة اليقين الكامل، أو تعذر تقديم برهان عقلي يؤكد صحته؛ فإن هذا الخطأ هو ما وقع فيه ديكارت نفسه، ففلسفته كما يقول ريتشارد شاخت، "قد انطوت بداخلها على حجج تعذر تبريرها بشكل عقلي أو منطقي، مثال ذلك أنه قد علق نجاح عمله بأسره لإعادة إنشاء معرفتنا على قدرته، على إثبات وجود الله وأن الله ليس مخادعا"[١٩]، أي أن الاعتقاد في الحقيقة المطلقة عند ديكارت، لم يكن أساسه العقل كما زعم، وإنما كان أساسه الاعتقاد في ذات أعلى من الذات الإنسانية، تضفى القداسة والمشروعية على الحقيقة.

وبنظرة فاحصة إلى الفصل الديكارتي بين العقل والحواس، يمكن القول بأن النتيجة بعيدة الأثر التي ترتبت على هذا الفصل، قد تخطت حدود الفلسفة، ووصلت إلى مجال الفن، فقد مثلت فكرة الشك في الحواس، التي روج لها ديكارت صدمة عنيفة، زعزعت الثقة في قدرات الإنسان الحسية، وانعكست آثارها على الأعمال الفنية فتراجعت في ضوئها مكانة الإنسان، وحضوره داخل لوحات الفن الحديث، لتحل محله الأشياء.

بل ويمكن القول من ناحية أخرى، بأن تهميش ديكارت لدور الحواس في عملية المعرفة، يمثل خللًا واضحًا في نسقه الفلسفي، هذا ما أشار إليه الفلاسفة الحسيين الذين برعوا في زعزعة الثقة، في الحقيقة الديكارتية التي ينحصر اكتشافها على وجه اليقين في العقل وحده، وأكدوا من جانبهم على أن الذات ممثله في الحواس، قادرة بمفردها على فهم العالم والوصول للحقيقة؛ وهو ما وجه ضربة قوية للحداثة العقلية هددت بانهيارها.

غير أن كانط قد تصدى لهذه الأزمة، عندما حاول من جانبه أن يعيد البريق إلى الحداثة العقلية مرة أخرى، وخاصة بعد اهتزاز الثقة فيها، بسبب التناقضات التي انطوى عليها الفكر الديكارتي، ومن هذه الوجهة مثلت فلسفة كانط محاولة لحل الأزمة بين العقليين وعلى رأسهم ديكارت، والحسيين وعلى رأسهم هيوم. فاتفق كانط مع ديكارت في القول بوجود حقيقة يمكن للذات الوصول إليها، إذ تستطيع الذات كما تصورها كانط أن تصل للحد الأدنى من اليقين اللازم لاستمرار العلم، ولكنه اختلف عن ديكارت في الوسيلة التي تصل بها الذات إلى الحقيقة، إذ لم تعد الذات لديه تعتمد على العقل وحده في بلوغ الحقيقة، وإنما أصبحت تعتمد على عملية المعرفة، التي تنشا من تضافر العقل مع الحواس؛ وهو ما عبر عنه كانط بقوله، "إذا كانت معرفتنا تستلزم مادة أو مضمونًا تقدمه لنا الإحساسات، فلابد لنا من أن نفترض وجود أشياء أخرى غير الموجودات المفكرة، تكون هي مصدر الإدراكات الحسية التي تستلزمها كل معرفة، فالمعرفة عند كانط لا تعتمد على العقل بمفرده، إذ لا قدرة للعقل وحده على كشف كل أسرار العالم، وذلك لأن العقل البشرى من وجهة نظره يقع في الكثير من المتناقضات، حينما يحاول أن يعدو حدود التجربة"(٢٠).

ولا تعتمد المعرفة كذلك على فاعلية الحس وحده، وذلك لأن التجربة الحسية لا تقدم لنا إلا الجزئي، ولهذا أكد كانط على أن إمكان قيام المعرفة اليقينية، إنما هو رهن بإمكان قيام نوعية معينة من الأحكام سماها بالأحكام التأليفية؛ وهي الأحكام التي

تعتمد على المعطيات الحسية، وتعتمد أيضًا على المقولات الذهنية، وبناء عليه نادى كانط بضرورة الربط بين نشاط الحس ونشاط الذهن، مؤكدًا من جانبه على أن الحدوس الحسية بدون المقولات الذهنية عمياء، والمقولات الذهنية بدون الحدوس الحسية جوفاء، وبالتالي فإن العقل بمفرده عاجز عن كشف كل أسرار العالم، والحواس بمفردها لا جدوى منها إذا انفصلت عن العقل، فكلاهما يفترض الآخر، وإذا بدأنا بأحدهما لابد وأن نصل حتمًا إلى الآخر.

وعلى الرغم من أن كانط قد أراد بهذه الطريقة أن يعيد الصلة بين الذات والموضوع، بتحقيق التوازن بين الحسيين والعقليين في طبيعة المعرفة، إلا أنه فيما يبدو لي لم يتمكن من تحقيق ذلك بشكل مقنع، فقد انزلق هو الآخر إلى كهف النظرة الأحادية، عندما أعلى من قيمة العقل على حساب الحواس، والدليل على ذلك أنه لكي يوفر أساسًا قويًا لاعتقاده بموضوعية الحقيقة، ذهب إلى أن الحدوس الحسية تعتمد بشكل أساسي على بنية العقل. وأن هذا العقل ملكة مشتركة بين جميع البشر، وبالتالي فإننا جميعًا من وجهة نظره سندرك العالم بنفس الطريقة، ولكن بشرط أن يتحقق الاستقلال التام عن أي سلطة خارجة عن حدود الذات العارفة، أي أن يتحرر العقل تمامًا من سلطة المقدس، ومن تحكم رجال الكنيسة. وبتحقق هذا الشرط تغيرت طبيعة المعرفة؛ فهي لم تعد تُفرض على الفرد من سلطة خارجية لا يملك حيالها سوى الطاعة العمياء، كما هو متبع في الفكر القديم والوسيط، بل أضحت الذات العارفة عند كانط؛ هي المصدر الوحيد لكل معرفة علمية، ومصدرًا لجميع القيم.

ومن هذه الوجهة يمكن القول بأنه، إذا كانت فلسفة كانط قد سمحت للحداثة بالاستمرار، عندما حرص صاحبها على أن يوفر أساس قوى للاعتقاد بموضوعية الحقيقة، إلا أن هذه الفلسفة الكانطية قد عجزت هي الأخرى عن تحقيق التطابق التام بين الفكر والواقع، أي عجزت عن الوصول لتلك الحقيقة الموضوعية التي ينطبق فيها الفكر على الواقع، والدليل على صحة ما نقول، أنه إذا كانت الحقيقة في أبسط

معانيها؛ هي اتفاق الذهن مع الواقع، أي أن يتمكن الفرد من إدراك الأشياء كما هي؛ فإن الحقيقة عند كانط كانت بعيدة عن هذا المعنى؛ فهي لديه كانت تعني اتساق الحقيقة أو الواقع نفسه مع قواعد الفكر؛ إنها حقيقة ذهنية تتأسس على مجموعة من التصورات العقلية المجردة، التي لا تخبرني بأي شيء عن العالم الذي يقع خارج أفكاري، بل ويمكننا وصفها من هذه الزاوية بأنها كانت مجرد فكرة وهمية، لا يتم فيها إدراك الظواهر كما هي، وإنما يتم فيها تركيب الظواهر بحيث تتفق مع هذا الذهن، وبهذه الطريقة استحالت الحقيقة على يد كانط فيما يبدو لي من انطباق الفكر على الواقع، إلى حالة لا علاقة لها بالواقع؛ وهي الحالة التي يتوافق فيها الذهن مع نفسه.

ومن هذه الوجهة أثارت فلسفة كانط هي الأخرى تساؤلات حرجة، ولم تتمكن من الإجابة عنها بشكل مقنع، منها مثلًا كيف يمكن أن يتحقق التطابق التام بين الفكر والواقع؛ وهما غير متماثلين في الشكل والطبيعة؟ وما هي قيمة هذه الحقائق الذهنية التي تتأسس على مجموعة من التصورات العقلية المجردة، ولكنها لا تتوافق مع الواقع، أو لا تخبرني بأي شيء عن العالم الذي يقع خارج أفكاري؟

ويبدو لي أن هذا العجز الكانطى، كان هو الآخر معول من أهم معاول هدم العقل كمرتكز أساسي من مرتكزات الحداثة، بل ومن أهم البذور التي نبتت منها مرحلة ما بعد الحداثة فيما بعد. خاصة وأن الموضوع الأساسي لما بعد الحداثة كان هو نقد العقل الشامل(٢١)

غير أننا نلاحظ أنه على الرغم من كل المتناقضات التي وقع فيها عقل الحداثة، ممثلة في الانتقادات، التي وُجهت لأفكار ديكارت وكنط، إلا أن العقل قد ظل مرتكزًا مهمًا من مرتكزات الحداثة، عند عدد كبير من فلاسفة الحداثة؛ الذين اعتمدوا عليه في رفض أي وصاية أو حكم مسبق، وارتكزوا عليه وحده في اكتشاف وتفسير ماهية الأشياء، ومن ثم التحرر من أسر الخرافات، أو التحيزات المسبقة التي تضرب أسس التفكير، وتشل قدرة العقل في الكشف عن ماهية الأشياء.

غير أن ما وقعوا فيه من خطأ بارز؛ هو أنهم اعتقدوا اعتقادًا تاماً، في قدرة العقل على امتلاك الحقيقة المطلقة؛ وهو ما أدى بدوره إلى تحول العقل من أداة للنقد والتحليل، إلى أداة قمع جديدة تفرض تسلطها على الذات تحت شعار تحرير البشر. فالحداثة على حد تعبير ألان تورين قد خلقت مجتمع جديد وإنسان جديد، وفرضت عليهما باسم العقل الزامات أشد من الزامات الملكيات المطلقة [٢٢]؛ وهو ما غير من وضع العقل في نهاية الحداثة، حيث أصبح في نهاية الحداثة محل مراجعة من جانب فلاسفة الحداثة أنفسهم.

ويبدو لي أن من أكثر الفلاسفة نقدًا للحداثة من داخلها هو جان جاك روسو J.J.Rousseau (١٧١٢– ١٧٧٨) زعيم النزعة الطبيعية، في القرن الثامن عشر، الذي أكد من جانبه على أن الإنسانية تسير نحو طريق مسدود، ولا مجال فيه للاستمرار نحو التقدم والكمال، وذلك لأن العقلانية الصارمة من وجهة نظره تعد من أخطر مسالب الحداثة؛ فهى قد اجتاحت العمق الإنساني وشوهته، بل وأفقدت الإنسان إنسانيته، عندما أعلت من قدر الجوانب المادية على حساب الجوانب الروحية، ولكى ينتصر العقل كان الحل؛ هو التخلي عن الذات الإنسانية، بكل ما تنطوي عليه من عواطف ومشاعر وقيم خاصة، وقد اعتبر روسو هذا الخضوع التام للعقل وحده سببًا مباشرًا لاهتزاز منظومة القيم بوجه عام، واغتراب الوعي الإنساني بكل أنواعه، وأعتقد أن هذا هو ما دفع روسو إلى الحكم على الحداثة في جانبها العقلي؛ بأنها تعاني أزمة حقيقية، أصابت الإنسان بالضرر أكثر مما أفادته، فبسبب تجاهلها للجانب الروحي في الإنسان، عجزت عن أن تجعل منه سيدًا لنفسه كما زعم أنصارها، بل إنها قد جعلته عبدًا لسيد جديد هو العقل؛ هذا الأخير الذي تحول في المشروع الحداثي، إلى طاغية يقهر الانسان ويسلب منه الوجود الحقيقي.

ولسنا في حاجة إلى تكرار القول بأن روسو على حق فيما ذهب إليه هنا، فالعقل الذي مثل مرتكزًا أساسيًا من مرتكزات الحداثة، قد تحول بالفعل إلى معول ذاتي لهدم المشروع الحداثي، ورغم الانبهار التام بسلطة العقل، إلا أن الحداثة لم تستطع أن

تحقق الغايات التي قامت من أجلها، بل ويمكن القول أنه رغم كل التغيرات التي ترتبت على الحداثة، إلا أن تلك التغيرات كانت سببًا مباشرًا في شعور الانسان بفقدان الثقة بالعقل، نظرًا لعجزه من جهة عن الوصول لتفسير موضوعي لظواهر الوجود، وتنازله من الجهة الأخرى عن مهمته الأساسية في النقد والتحليل، كي يتحول إلى عقل أداتي يخدم مصالح فئة معينة، وقد كان من الطبيعي في ظل عجز العقل الحداثي عن تحقيق غاياته، أن تنتشر الأفكار المعادية للعقل والعقلانية بين المثقفين. ومن هنا أظلم عقل الحداثة تماماً، وتبددت مبادئه، ودخلت البشرية مع بداية القرن العشرين إلى مرحلة جديدة، نحّت العقل جانبًا واعتمدت على اللاوعي؛ وهي مرحلة ما بعد الحداثة.

٣ـ الحرية كمرتكز فلسفي للحداثة وتأثيرها على فن الحداثة

تعد الحرية من المرتكزات الفلسفية المهمة التي قامت عليها الحداثة، ولكنها في الوقت نفسه من المرتكزات الكاشفة عن حجم التناقض الذي انطوت عليه الحداثة، وقد ارتكزت الحرية كمقولة مركزية من مقولات الحداثة، على العقل بوصفه الآلية التي تواجه تسلط الكنيسة، وقمعها لكل تجليات الفكر الإنساني، التي تتعارض مع توجهاتها.

ولا تمثل الحرية بالنسبة للحداثة مجرد مرتكز من مرتكزاتها فحسب، وإنما هي المبدأ الأساسي لها والضامن الفعلي لاستمرارها، وذلك لأنه إذا كانت الحداثة في أبسط معانيها؛ هي التأكيد على قدرة الإنسان على صنع مصيره، من خلال إراداته الخاصة التي تكفل له التحرر من أي سلطة، فإن هذا معناه أن الحرية الإنسانية، تلعب دورًا مركزيًا ومميزًا في مفهوم الحداثة، إذ يحرص دائمًا من يمتلك الحرية على هدم وتدمير كل ما يتعارض مع المعنى الحقيقي للحداثة.

ولكن المتأمل في قضية الحرية في زمن الحداثة، يمكنه أن يلاحظ أنها قد انطوت على تناقض واضح وصريح، ولتوضيح ذلك يمكن القول بأن الحداثة على المستوى العلمي لم تعترف بالحرية، اذ لم يكن هناك مجال للاختيار بين البدائل، فكل شيء في العلم الحديث حتمي، ولا مجال فيه للعشوائية، وبالتالي فليس هناك حرية، بل هناك حتمية تحيط بالإنسان من كل جانب.

ولكنها على المستوى الفلسفي كانت مختلفة عن هذا المعنى، وذلك لأننا نلاحظ أن بعض فلاسفة الحداثة رغم اقتناعهم التام بالحتمية التي تسيطر على الكون كله، كانوا يتحدثون عن الحرية بوصفها الشرط الضروري لوجود الإنسان، والذي بدونه ليس هناك أي معنى للتجربة الإنسانية؛ وهو ما نلمسه بوضوح عند ديكارت وكنط؛ فكلاهما قد ذهب إلى أن هناك عالم روحي يدعم الحرية وعالم مادي يؤكد الحتمية.

فديكارت مثلًا لكى يظل متسقًا مع فكرة الحقيقة المطلقة التي آمن بها، قد تبنى مبدأ الحتمية العلمية، وعلى الرغم من اقتناعه التام بأن الحتمية العلمية تحكم الكون كله، إلا أننا نجده يحدثنا عن مفهوم روحي للحرية يرتبط بالمعرفة ارتباطا وثيقًا، فيذهب إلى أنه كلما ازدادت معرفتي بالحق والخير؛ كلما ازدادت حريتي؛ وكلما ازدادت حريتي، ازدادت قدرتي على صنع مصيري، من خلال إراداتي الخلاقة التي تنأى بنفسها عن قبضة الحتمية، ومعنى هذا أن الحرية الحقيقية عند ديكارت، لا تكمن في القدرة على التردد بين اختيار شيء ونقيضه، وإنما تكمن في الإرادة التي استعانت بالمعرفة فاختارت الحق.

ولكن السؤال الآن هل يتسق ديكارت مع نفسه، حين ينادى على المستوى الفلسفي بالحرية، بينما نجده يؤكد على المستوى العلمي أن ما يحكم الكون كله هو الحتمية العلمية؛ التي تحكم قبضتها على الكون كله؟ للإجابة عن هذا السؤال يمكن القول بأن ديكارت فيما يتعلق بقضية الحرية قد وقع فعلًا في التناقض، ويبدو أنه قد شعر بهذا التناقض، وكان الحل من وجهة نظره؛ لكي يتخلص من هذا التناقض؛ هو تبنى ثنائية يمكن وصفها بالمتطرفة، قام فيها بالتمييز بين نوعين من الجواهر مستقلين عن بعضهما البعض استقلالًا أساسياً، وهما الجوهر العقلي والجوهر المادي. وهما جوهران مختلفان بطبيعتهما، ولا يمكنهما أن يتفاعلا بأي حال من الأحوال، لأن كلا منهما مكتف بذاته [٢٣]، ويقابل هذين الجوهرين المنفصلين عند ديكارت نوعين من

الوجود منفصلين أيضاً، ولا سبيل للتوفيق بينهما، هما الوجود النفسي، والوجود المادي في النوع الأول وهو الوجود النفسي تسود حرية الإرادة، بينما تسود الحتمية في النوع الثاني.

غير أن هذا التمييز، أو هذه الثنائية المتطرفة التي اعتنقها ديكارت جعلته يواجه مشكلة حرجة، تلخصت في بعض التساؤلات التي أثارتها، منها مثلًا إذا كان الكائن البشرى يجمع بين جوهرين متمايزين، أحدهما ممتد، ولكنه غير مفكر، والآخر مفكر، ولكنه غير ممتد، وكل منهما يؤثر في الآخر كما اعترف ديكارت بذلك، فكيف يتسنى لكل منهما التأثير في الآخر؟ كيف يتثنى للجوهر المفكر الذي يتمتع بالحرية، أن يؤثر بالفعل في الجوهر الممتد الذي تحكمه القوانين الميكانيكية الآلية؟. والحقيقة أن هذه الأسئلة قد كشفت في النهاية عن عجز ديكارت عن إيجاد حجة أو تبرير مقنع لها، لأنه أرجعها إلى علة غيبية؛ وهي "اقتناعه بأنهما يتصلان بعضهما ببعض في الغدة الصنوبرية، التي تدفع الجسم كله إلى الحركة، ويبدو أنه لم يجد تفسيرًا أفضل من ذلك لتوضيح كيف يحدث هذا التفاعل"(٢٤)، وقد نظر ديكارت إلى هذه الحجة على أنها مؤكدة ومطلقة وثابتة بما لا يدع مجالا للشك، ومن هذه الوجهة يمكن القول بأن حماس ديكارت في التعويض عن الحرية المفقودة، على المستوى العلمي قد دفعه إلى الوقوع في التناقض.

ويبدو أن كانط قد انزلق معه إلى دائرة التناقض نفسها، فقد ورث هو الآخر الحماس نفسه في التعويض عن الحرية المفقودة على المستوى العلمي، إذ نجده رغم اعترافه بالحتمية العلمية التي تسود الكون كله، يحدثنا عن الحرية بوصفها الشرط الضروري لكل حياة أخلاقية، وذلك لأنه لا يمكن معاقبة أي شخص على فعله، إن لم يكن هذا الشخص يتمتع بحرية الإرادة التي يتصرف بموجبها كيفما يشاء، فيقبل القانون الخلقي أو يرفضه، فالحرية هنا ليست مجرد شرطًا للأخلاق، وإنما هي الضامن الفعلي لمحاسبة المرء على أفعاله، وبدون حرية الإرادة لا يصبح للثواب والعقاب أي معنى فيما يرى كانط. وذلك لأن التكليف يستلزم دائمًا حرية الإرادة.

ولا ترتكز حرية الإرادة عند كانط على أي شيء، سوى العقل الذي تتصرف بموجبه في كل الأفعال، وبالتالي فإن الفعل الذي يصدر عنها لابد أن يتطابق مع الحق؛ فهو فعل لا دخل فيه للعوامل الذاتية، لأنه تشريع كلى لا صلة له بالتغييرات الجزئية، وصدقه يتسم بالضرورة، مثل صدق الأحكام المنطقية التي لا يمكننا إنكار صدقها دون الوقوع في التناقض.

غير أننا نلاحظ أنه إذا كانت الأخلاق عند كانط بوصفها المجال الوحيد الذي تتجلى فيه حرية الانسان، تنطلق من قاعدة مطلقة غير مشروطة، فإن هذا يعنى أنها تكون بطبيعتها صارمة، وملزمة للجميع مهما ترتب عليها من أخطار أو خسائر، وإذا كانت كذلك، فإنها بهذا المعنى تجسد صورة واضحة من صور الحتمية، وبذلك تخرج عن نطاق حرية الإنسان وإرادته، وتتجه نحو الجبرية، فكيف يحدثنا كانط بعد كل هذا عن الحرية، ويجعل منها الشرط الضروري لكل حياة أخلاقية، وكيف تصرف في هذا التناقض؟

لكى يتخلص كانط من هذا المأزق أو من هذا التناقض، نجده يقول بحرية داخلية دفعته هو الآخر إلى تبنى ثنائية شبيهة بثنائية ديكارت؛ وهي ثنائية العالم المحسوس والعالم المعقول، في العالم المحسوس وهو عالم العلم الحتمي، يخضع فيه الإنسان بطبيعة الحال لقوانين فيزياء نيوتن الحتمية، وفى العالم المعقول هو العالم الداخلي للعقل يمارس فيه الإنسان حريته، لأنه لا يخضع لقوانين الطبيعة، وإنما يخضع لقوانين العقل التي تجعل من وجود الإنسان في هذا العالم مزيجًا من الاختيارات والإمكانات؛ وهو ما يميزه عن وجود الأشياء. فالحرية التي يتمتع بها الإنسان هنا حرية داخلية، تكمن في العالم المعقول، هذا العالم الذي لا يتلقى فيه الإنسان توجيهات أفعاله من الخارج، بل من (إراداته) الحرة التي تنتمي إلى العالم المعقول، وانتمائها إلى هذا العالم، ليس بوصفها موضوعًا للفهم، وإنما بوصفها مجرد شرط للقانون الخلقي.

ومعنى هذا أن الحرية من وجهة نظر كانط؛ كانت مجرد مصادرة يدركها العقل النظري ويسلم بها، ولكنه يعجز عن البرهنة عليها، لأنها تنتمى إلى عالم النومين أو عالم الأشياء في ذاتها، وهو بطبيعته عالم غير قابل للبرهنة عليه، وغير قابل كذلك للاعتراض عليه، لأنه خارج حدود الفهم، ويعجز العقل الخالص عن تفسيره، وذلك لأننا فيما يرى كانط لا نستطيع عن طريق الفهم أن نتوصل إلا إلى معرفة الظواهر فقط، وليس في استطاعتنا أبدًا أن نعرف الأشياء في ذاتها، لأنها تقع خارج نطاق الفهم، ويعجز العقل الخالص عن البرهنة عليها، إذ بمجرد الاقتراب منها يتخلى تمامًا عن حقه في النقد والتحليل.

ويبدو لي أن النقد الذي يمكن توجيهه إلى كانط هنا؛ هو أنه لم يمنح العقل الدور المنوط به في التحليل والنقد والتفسير، إضافة الى انه قد نسى شيئًا مهماً؛ وهو أنه ليس هناك شيئًا في ذاته، وليس هناك تفكير مطلق، وإنما التفكير يكون دائمًا تفكير في شيء ما. وبالتالي فليس هناك حرية تأملية يمارسها الفرد مع نفسه في نطاق العالم المعقول، وإنما الحرية الحقيقية هي الحرية التي نحصل عليها بطريقة تجريبية، أي أنها فعل وممارسة تجمع بين الأنا والآخر في علاقة تفاعلية، تبرهن في كل تجلياتها على أن الحرية الحقيقية لا حياة لها بعيدًا عن العالم المحسوس بكل نقصه وتناقضاته، بل بكل حتميته التي تهدر الحرية دائمًا.

ومن هذه الوجهة يمكن القول بأن هذا التمييز الكانطى الذي شطر العالم إلى نصفين هما العالم المحسوس والعالم المعقول، قد جعل كانط هو الآخر يواجه مشكلة أخرى شبيه بمشكلة ديكارت، تلخصت في التساؤل الآتي إذا كان الإنسان يعيش في عالمين متمايزين ومنفصلين عن بعضهما، ولا سبيل للجمع بينهما أحدهما العالم المحسوس، والآخر العالم المعقول، في الأول يشعر الإنسان بالحتمية، وفى الثاني يشعر بالحرية، فكيف يتثنى لكل منهما التأثير في الآخر؟ وكيف يستطيع العالم المعقول عالم الحرية، أن يؤثر في العالم المحسوس عالم الحتمية؟ وكيف يمكن تحقيق

التطابق بين العالمين؟ وقد جاء الحل الذي قدمه كانط لهذه المشكلة لونًا آخر من الوان التعالي على الذات، فالحل عنده يكمن في الأوامر العقلية المطلقة؛ التي تضعنا في مرتبة أعلى من الطبيعة، فتجعلنا نمارس الخير الذي تصورناه بعقلنا، وذلك لأن هذه الأوامر المطلقة تكون بطبيعتها ضرورية، وكلية وشاملة وسابقة على التجربة وغير مقيدة بشرط، تنبع من العقل وتُطلب لذاتها في استقلال تام عن أي ظروف خارجية، وبهذه الطريقة تكفل للإنسان تحقيق التطابق بين العقل والإرادة على حد تعبير كنط.

وبنظرة فاحصة إلى مفهوم الحرية عند كانط، يمكننا القول في ضوء كل ما سبق، بأنه لم يكن محقًا فيما ذهب إليه بشأن الحرية، وذلك لأن الإنسان ليس بوسعه تحقيق التطابق التام بين العالمين؛ فهما من طبيعتين مختلفتين، هذا فضلًا عن أن الإنسان ليس بإمكانه في كل الأحوال إخضاع إراداته لعقله، وذلك لأن الإنسان ليس عقلًا فقط، إذ لو كان كذلك لاتجه بمحض إراداته نحو الخير، ولتمكن بكل سهولة من تحقيق التطابق بين إراداته وعقله، ولكن الإنسان في خاتمة المطاف؛ هو مزيج من العقل والحواس، وآية ذلك أنه قد يتصور الخير أحياناً، ولكنه مع ذلك يقدم على ارتكاب الشر، أي يصير شريرًا بإراداته، وأعتقد أن هذا هو ما نبهنا إليه أرسطو منذ القدم، أضف إلى ذلك أيضًا أن الإنسان في كثير من المواقف الإنسانية، قد يتصرف وفق مشاعره لا حسب عقله، وأحيانًا يكون السلوك النابع من الوجدان، أنبل من ذلك الذي ينبعث من العقل بأحكامه المطلقة، التي لا تلقي بالًا للظروف الاستثنائية.

وتأسيسًا على ما تقدم يمكن القول، بأنه إذا كان حماس كانط، ومن قبله ديكارت في التعويض عن الحرية المفقودة على المستوى العلمي، قد أوقعهما في التناقض، فاضطرا إلى التمييز بين عالمين أو جوهرين لا سبيل للتوفيق بينهما، فإن هذا التمييز بين المحسوس والمعقول الذي وجد فيه كل من ديكارت وكانط حلًا للمأزق؛ هو مجرد وهم من الأوهام التي تفيض بها الفلسفة الحديثة، وذلك لأن العالم كما يقول شرود نغر ينقل إلى مرة واحدة فقط فليس هناك عالمًا موجوداً(معقولاً)، وآخر محسوس

أو عالم مادي وعالم نفسي كما يزعم ديكارت، فالذات والموضوع شيء واحد، ولا يصح أن يقال أن الحاجز الذي يفصل بينهما قد انهار نتيجة التجربة الأخيرة في العلوم الفيزيائية، لأن هذا الحاجز غير موجود؛ وهو ما أكدته اكتشافات مبحث الأعصاب في القرن العشرين(٢٥).

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن حرية الحداثة ممثلة في رأى ديكارت وكانط، لا يمكن اعتبارها حرية حقيقية، وإنما هي مجرد حرية داخلية مقرها العقل؛ الذي يتراءى لنا فيه أننا أحرار في تصرفاتنا، وعندما يصطدم هذا النوع من الحرية بالواقع بكل حتميته العلمية يتم إهدار هذه الحرية. وذلك لأن العالم طبقًا لأفكار نيوتن كان نظام حتمي، لا مكان فيه للإنسان بوصفه صانعًا له، بل أصبح بلغة الصناعة؛ وهي اللغة الرسمية لهذا العصر، أصبح مجرد ترس صغير في آلة كبيرة، تتحكم فيه أداة قمع جديدة اخترعها لنفسه، واستبدل في ضوئها سلطة الكنيسة بسلطة جديدة؛ هي سلطة العلم والتكنولوجيا التي قهرت الذات الإنسانية وكبتتها، وأدخلتها في دائرة الشك في كل إمكانياتها وأزاحتها من مركز الوجود، ليتحول الفرد من كل أو مركز لهذا الوجود إلى مجرد جزء من كل، يسيطر عليه ويتحكم فيه نظام حتمي لا مجال فيه لحرية الانسان.

ويبدو لي أن من أخطر النتائج التي ترتبت على هذا الفهم الفلسفي للحرية، كان شعور الإنسان بازدواجية قاتلة، فهو يعيش في عالمين منفصلين في نفس اللحظة، عالم مادي يؤكد الحتمية، وعالم روحي يدعم الحرية، ومن هنا كانت بداية النهاية، فقد فُتح الباب على مصراعيه أمام الفلاسفة لتقديم الانتقادات إلى الحرية كدعامة ارتكزت عليها الحداثة؛ وهو ما مهد السبيل وبكل قوة للدخول إلى احتمال ولا حتمية ما بعد الحداثة.

المحور الثالث: الجذور العلمية للحداثة الفنية

بعد إن انتهينا من عرض الجذور الفلسفية للحداثة، ممثله في مرتكزاتها الثلاث، واتضح لنا أنها اثرت بصورة أو بأخرى على فنون الحداثة، ولكنها قد انطوت على الكثير من المتناقضات التي عبرت عن انهيارها، ومهدت في الوقت نفسه السبيل لظهور ما بعد الحداثة، نتجه هنا إلى مناقشة الجذور العلمية للحداثة، لمعرفة إلى أي حد اثرت النظريات العلمية في مرحلة الحداثة على فن الحداثة،. ويمكننا في هذا الإطار القول بأن الفنون في هذه المرحلة، قد تأثرت بالتقدم العلمي تأثرًا ملحوظاً، وذلك لأن العلم بكل إنجازاته، قد شكل دعامة مركزية للحداثة بكل تجلياتها، حيث شكل المنهج التجريبي الذي سيطر على العلم الحديث سببًا مباشرًا للعديد من التحولات العميقة، التي رسمت بالفعل أهم الملامح الفارقة في مشروع الحداثة، وقد تجلت ثماره في مجموعة من النظريات العلمية، التي اجتهد أصحابها في أن يقدموا لنا تفسيرًا موضوعيًا للكون بكل مفرداته، ومن أبرز هؤلاء العلماء الذين كانت لهم بصمات واضحة في تاريخ العلم الحديث كوبرنيكوس(١٤٧٣- ١٥٤٣) مؤسس علم الفلك الحديث، وأول من وضع بذور الحداثة العلمية في تاريخ الحضارة الغربية، من خلال نظريته التي شكلت ثورة علمية حقيقية، انفصل في ضوئها العلم انفصالا تامًا عن الوجدان الديني، وقد ارتكزت هذه النظرية على نقض فكرة مركزية الأرض، للعالم اليوناني بطليموس والتي أسسها بشكل جوهري على ملاحظات حسية، تتلخص في أن الشمس تدور حول الأرض، وتبدأ دورتها من الشرق إلى الغرب، فالأرض كما زعم بطليموس؛ هي "مركز العالم الذي تدور حوله قبة السماء حاملة معها النجوم والشمس والقمر.

وعلى الرغم من أن وجهة نظر بطليموس تنطوي بداخلها على اعتراف ضمني بأن الأرض كروية، إلا أنه لم يعترف بحركتها، بل على العكس من ذلك تمامًا دافع بشدة عن استحالة حركة الأرض، سواء أكانت تلك الحركة دورانية أم انتقالية"[٢٦].

استمرت هذه النظرية؛ التي تقول بثبات الأرض فترة طويلة جداً، دعمتها فيها الكنيسة إلى أقصى حد، لدرجة إنها اعتبرت مجرد التشكيك فيها كفرًا وإلحادًا. وقد ظل الحال هكذا، إلى أن جاءت الحداثة بالثورة الكوبرنيكية العظيمة، والتي في ضوئها تم الإعلان عن مركزية الشمس بدلًا من مركزية الأرض، فالأخيرة لم تعد مركزًا للكون، وإنما استحالت إلى مجرد ذرة من ذرات هذا الكون لا تعرف الثبات أو الاستقرار، وإنما هي في حالة حركة دائمة، وهذا بطبيعة الحال يتناقض مع شهادة الحواس، ومع كل ما كان سائدًا من أفكار جامدة أو أيديولوجيات دينية.

وبهذه النتيجة نجح كوبرنيكوس من جهة في أن يزلزل عرش النظرية القائمة، كما نجح من جهة أخرى في نحت أهم سمة من سمات الحداثة، وهي تقديم العلم على العقائد الدوجماطيقية الجامدة، والإعلاء من شأن العقل، وقدرته على تفسير الظواهر الطبيعية تفسيرًا منطقياً، يتيح لنا التنبؤ بالظواهر والتأثير عليها.

وكان من أهم النتائج التي ترتبت على هذه النظرية، التي خالفت شهادة جميع الحواس، وأكدت على أن الشمس هي مركز الكون، وأن الأرض وجميع الكواكب الأخرى تدور في فلكها، أن تخطى تأثيرها حدود العلم، فأصبحت سببًا مباشرًا في أن يفقد الإنسان ثقته بنفسه؛ وهو ما نلمسه بكل وضوح على المستوى الفلسفي عند ديكارت، الذي تزعزعت الثقة لديه في قدرة الحواس على الوصول للحقيقة، فاندفع في ضوئها إلى الشك في كل المعتقدات السابقة. ونلمسه كذلك على المستوى الفني عند فناني التكعيبية، الذين قدموا العقل على الحس، وحرصوا على تقديم فكرتهم عن الواقع الذي يدركونه من خلال العقل، وليس من خلال الحواس، وذلك لأنهم يعتقدون أن الحواس تشوه، بينما الفكر يبنى، ويشكل العقل في نظرهم الآلية الوحيدة للوصول للحقيقة الفنية.

وبعد كوبرنيكوس يأتي إسحاق نيوتن (١٦٤٣– ١٧٢٧) الذي يعد هو الآخر من أعظم وأكثر الشخصيات التي كان لها بصمات واضحة، في علم

وفلسفة الحداثة بوجه عام، إذ يرجع إليه الفضل في نشأة علم الفيزياء واستقلاله عن الفلسفة، عبر من جانبه عن سمة مهمة من سمات الحداثة؛ وهي الإعلاء من شأن العقل، ومن قدرته على الوصول للحقيقة المطلقة؛ وهو ما تجلى بوضوح في قوانين الحركة الثلاث، والتي أكد من خلالها على أنها تكفي بمفردها لوصف أي حركة من حولنا.

انطلق نيوتن من هذه القوانين الثلاث للبحث في طبيعة الحقيقة، من خلال تركيزه على ثلاث عناصر هي: المادة، والزمان، والمكان، وانتهى من فحصه لهذه العناصر الثلاث إلى أن الحقيقة سواء كانت حقيقة المادة، أو حقيقة الزمان أو المكان، تكون مطلقة يمكن اكتشافها على وجه اليقين، من خلال المنهج العلمي الذي يبدأ بالملاحظة القائمة على التأمل العقلي، فطبيعة المادة مثلًا تتلخص في أنها تتكون من جسيمات كبيرة صلبة، متحركة وغير قابلة للاختراق، وكذلك الحال بالنسبة لطبيعة الزمان والمكان، فكلاهما في تصوره حقيقتان مطلقتان[٢٧] بداخلهما توجد جميع الأشياء المادية، وتجرى جميع الأحداث، ويتمتعان بالثبات والاستقلال التام عن الحركة، إذ لا يعتمد وجودهما على أي مبدأ آخر سوى ذاتهما، ومعنى هذا أنهما مطلقان أي سيظلان موجودان، حتى ولو اختفت كل الأشياء من الكون؛ لأنهما من وجهة نظره الحقيقة الأكيدة التي لا تحتاج إلى برهان، فالمكان كما يصفه نيوتن؛ هو مكان مطلق أي قائم بذاته، يدرك بغير اعتبار لأى عامل خارجى، ويظل دائمًا متماثلاً، وغير قابل للحركة، والزمان هو الآخر زمان مطلق ينساب باطراد وبغير اعتبار لأى عامل خارجي على امتداد الكون[٢٨]، أي أنه زمان ثابت يرصده جميع الملاحظين بنفس الكيفية، وذلك لأن تصور الزمان عند نيوتن لا يزيد عن كونه مجرد وعاءًا أو إطارًا عاماً، تترتب فيه الأحداث ترتيبًا مطلقاً، بحيث لا يقبل عكس مساره، وما يقال عن الزمان ينسحب أيضًا على المكان، فالمكان وفقًا لوجهة نظره؛ هو وعاء توضع فيه كل الأشياء، ويحدد لها موضع بطريقة موضوعية.

ومن هذه الوجهة يمكن القول بأن الكون كله طبقًا لرؤية نيوتن له، كان أشبه بآلة ميكانيكية ضخمة تحكمها الحتمية الصارمة التي لا تعرف المصادفة أو الاستثناء، فكل حدث لابد أن يحدث بالضرورة ولا يحدث سواه، لأن الكون كله تحكمه قوانين ميكانيكية دقيقة، تمكننا من التنبؤ بدقة بوضعه في أي لحظة لاحقة، وهذه القوانين الحتمية لا تعرف الاستثناء؛ ولهذا فهي أساس العلم الحقيقي، وأي إنكار لها يعد إنكارًا للعلم نفسه، وذلك لأن العلم يهتم في المقام الأول بوصف الحوادث، وتفسيرها والتنبؤ بها والتحكم فيها، وهو لا يبلغ هذا الهدف إلا إذا أقر بان كل ما يحدث في الكون على الاطلاق يخضع لقانون سببي ما[٢٩]، وأن كل الظواهر تحدد وقوعها شروط لا تسمح بأي استثناء، وبناء عليه فالحتمية العلمية هي القانون الوحيد الذي يحكم الكون كله.

وقد كان من أهم النتائج التي ترتبت على القول بالحتمية العلمية على المستوى الفلسفي، أن امتد تأثيرها بشكل جلى إلى فلاسفة الحداثة، وخاصة الماديين منهم الذين ظلوا لفترة طويلة، يفترضون أن كل الأشياء وكل الأحداث، بل والكون بأكمله، يسير وفقًا لهذه الحتمية التي تدعمها قوانين نيوتن، التي احتلت موقع الصدارة في كل نظرية للمعرفة في هذا الوقت.

وقد ظهر تأثيرها واضحًا على اسبينوزا (١٦٧٧ – ١٦٣٢) في فكرته عن الجوهر الواحد؛ الذي يكون كل موجود في هذا الوجود مجرد مظهر له، وقد عبر عن ذلك بقوله كل شيء يوجد في الله، وليس ثمة شيء يمكن أن يوجد أو يفهم بغير الله[٣٠]، وليس هناك أي شيء عرضي في طبيعة الأشياء، بل جميع الأشياء تحكمها القوانين التي تحكم الطبيعة، والإنسان جزء من هذه الطبيعة. وكل ما هو موجود فيما يرى اسبينوزا، سواء كان الوجود وجودًا انطولوجيًا على مستوى الطبيعة، أو كان ابستمولوجيا على مستوى الفكر مرجعه إلى الله بوصفه الحقيقة الأساسية، أو الحقيقة المطلقة الثابتة التي تحكم كل شيء.

وتتأكد لنا صرامة الحتمية عند اسبينوزا بصورة أخرى، عندما نجده يقارن الإنسان الذي يتخيل أنه يستطيع أن يختار، وأن يقرر ما يشاء في حرية، بحجر قُذف به في الهواء، فهذا الحجر لو وهب له شيء من الإدراك، لاعتقد أثناء رميه وسيره في الفضاء، أنه هو نفسه الذي يحدد المسار الذي يسير فيه، ويختار أيضًا زمان سقوطه على الأرض، إن كل أفعالنا كما يقرر اسبينوزا تتم وفقًا للقوانين السابقة نفسها مثل كل الأحداث الطبيعية(٣١)، ولا تتحكم الحتمية من وجهة نظر اسبينوزا في الأعمال الإنسانية فحسب، وإنما تتحكم كذلك في العواطف التي تربط الإنسان بكل ما يحيط به من أجسام، فالشعور بالحرية خطأ على حد تعبير اسبينوزا، وإنما يعتقد الناس أنهم أحرار؛ لأنهم يجهلون العلل التي تدفعهم إلى أفعالهم.

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأنه إذا كانت أفكار نيوتن العلمية، قد أسهمت في أن تحكم الحتمية قبضتها على الأفكار العلمية، فإن الحال لم يتغير كثيرًا مع اسبينوزا، فقد أحكمت الحتمية الفلسفية قبضتها على الكون، فلا تنفذ من بين يديها ولا من خلفها أية واقعة من وقائعه، لدرجة قد يصح معها القول بأنه ليس هناك حتمية فلسفية بعد حتمية اسبينوزا ولا قبلها (٣٢).

هذا وقد امتد تأثير نظرية نيوتن من ناحية أخرى على كانط، فأثرت على تطوره العقلي تأثيرًا ملحوظاً، عندما استعان بها كي يبرهن من خلالها على إمكان بلوغ اليقن، وانتهى في ضوئها إلى التأكيد على أن الزمان والمكان صورتين قبليتين في العقل، يتلقى على أساسهما الخبرة التي تلعب دورًا مهمًا في تشكيل معرفتنا بالعالم الخارجي، والتي تكفل لها أن تكون معرفة صادقة صدقًا ضروريًا ومطلقًا.

ولم يقف تأثير نظرية نيوتن عند حدود الفلسفة فحسب، وإنما تركت أثرًا ملحوظًا أيضا على مجال الفن، وقد تجلى هذا التأثير في تبنى بعض الاتجاهات الفنية فكرة وجود قواعد ومعايير صارمة تحكم الإبداع الفني؛ وهو ما ظهر بوضوح في الاتجاه الكلاسيكي؛ الذي شدد على ضرورة الالتزام بالقواعد والمعايير في الإبداع الفني.

ومثلما وجدت فكرة الحتمية من يتأثر بها على المستوى الفلسفي والفني، فإنها أيضًا قد وجدت من يرفضها ويطيح بها من الفلاسفة، وفى هذا السياق انتقد ليبنتز بشدة إصرار نيوتن على القول بأن الزمان والمكان موجودان بذاتهما، وأن القياسات المطلقة لهما ممكنة على الأقل من حيث المبدأ(٣٣)، فالزمان والمكان تبعا لليبنتز لا يوجدان بذاتهما، ولكن بنسبتهما للأشياء، فالمكان ما هو إلا ترتيب الأشياء التي تتواجد معاً، والزمان هو الآخر ترتيب للأشياء التي تتعاقب؛ إنه مجرد نظام لتتابع المخلوقات. أي أن الزمان والمكان لا يوجدان بذاتهما، وإنما يرتبطان بالأحداث، وبهذه الطريقة نجح لبينتز في أن يزعزع الثقة في فكرتى الزمان المطلق والمكان المطلق، وبانهيارهما انهارت فكرة الحتمية. واتضح عجزها وإفلاسها عن قراءة الواقع أو تفسيره

وبانهيار الحتمية العلمية انهارت الأفكار الفلسفية التي تأثرت بها، واعتبرتها المرحلة الأخيرة لمعرفة الطبيعة، كفكرة كانط التي أكد فيها على أنه من السهل بلوغ اليقين، نظرًا لأن الزمان والمكان صورتين قبليتين في العقل، يتلقى على أساسهما الخبرة التي تشكل معرفتنا بالعالم الخارجي، وتضمن لنا معرفة صادقة صدقًا ضروريًا ومطلقاً، فكانط في هذه الفكرة لم يجانبه الصواب، وذلك لأن الزمان المطلق والمكان المطلق مجرد تصورات عقلية مجردة، لا علاقة لها بالواقع أو بالجانب التجريبي الذي هو صلب الفيزياء، خاصة وأن الزمان المطلق هو زمان مستقل عن كل شيء، ولا تربطه علاقة بأي شيء، والواقع يقول أنه لا يوجد أي شيء في الكون مستقل بذاته عن كل شيء.

وهكذا يمكن القول، بأنه إذا كانت الحتمية سواء في مجال العلم، أو في مجال الفلسفة تعنى أن نسلم تسليمًا بديهياً، بأن شروط كل ظاهرة سواء أكان ذلك في الأجسام الحية، أم في الأجسام الجامدة محددة تحديدًا مطلقاً، أي أنه متى عُرف شرط ظاهرة ما وتم توفيره، وجب أن تحدث الظاهرة دائماً(٣٤)، فإن هذا الأمر سرعان ما تبدد مع التقدم العلمي في مجال الفيزياء، والذي اتضح في ضوئه أنه لا توجد حتمية، إذ من الصعب

التنبؤ الدقيق بأي شيء؛ وبالتالي فالعلم بكل تقدمه عاجز عن الوصول للحقيقة المطلقة، التي زعم الفلاسفة والعلماء إمكان الوصول إليها؛ وهو ما عبر عنه بعض العلماء الذين أطاحوا بالحتمية، وعلى رأسهم ستيفن هوكنج الذي أكد على أن أي نظرية فيزيائية؛ هي نظرية وقتية يمكن إبطالها بمشاهدة تخالف تنبؤاتها، وإنك مهما كررت التجربة، فإنك لا تدرى في المرة القادمة، هل ستتوافق النتائج أم لا؟، مهما بلغت مرات الموافقة، وبناء عليه لم تعد قوانين نيوتن نموذجًا لليقين الحتمي، فقد أثبت التقدم العلمي في مجال الفيزياء عدم كفايتها واعتبرها مجرد فروض صادقة نسبيًا في الوقت الراهن، ما لم تظهر أمور أخرى تقلب الوضع رأسا على عقب، وبهذه الطريقة احتل مفهوم الحرية مكانة ملحوظة مع التقدم العلمي، نظرًا لسيادة مفاهيم علمية جديدة، تتلخص في أن الكون لم يعد آليًا أو محتومًا بشكل مطلق، وذلك لأن هناك بعض الظواهر لا تقبل تفسيرًا سببياً، بل ويصعب التنبؤ بها حتى مع وجود العلة، مثل بعض الظواهر الفلكية والنووية، إذ بمرور الوقت لم يعد في الإمكان تطبيق قوانين نيوتن للحركة، بالنسبة للإلكترونات التي تتحرك بسرعة تقارب سرعة الضوء؛ وهو ما يعني أن القوانين العلمية؛ ليست قوانين حتمية يفرضها علينا العقل ذاته، وإنما هي قوانين تجريبية احتمالية، ويتراءى لي أن هذه النتيجة كانت من أخطر النتائج، التي سببت أزمة لعلم الفيزياء في أواخر القرن التاسع عشر، فجاءت نظرية النسبية لتعالج هذا النقص وهذا القصور.

ومن هذه الوجهة تعد النسبية نظرية من أهم النظريات العلمية، التي رسمت جانبًا مهمًا من جوانب الحداثة وما بعدها، إذ شكلت ثورة حقيقية على الأفكار والمفاهيم المعهودة المتداولة، خصوصًا مفاهيم الفيزياء الكلاسيكية، فقد شعر أينشتين واضع هذه النظرية، بضرورة القيام بمراجعة نقدية للميكانيكا النيوتينية ومبادئها، لأنها لم تعد تقدم أساسًا كافيًا لوصف كل الظواهر الطبيعية[٣٥]، وقد نجح بالفعل في أن يغير المفاهيم الأساسية، التي روج لها نيوتن عن الكتلة والطاقة والزمان والمكان، والتي أكدت شيئين

أساسيين هما المطلق والحتمية، فجاء أينشتين ليلغى مبدأ الحتمية وفكرة المطلق، وحرص من جانبه على ترسيخ مبدأ الاحتمال، الذي في ضوئه لم يعد هناك شيئًا مطلقاً، فالزمان نسبى يختلف من شخص لآخر، وآية ذلك أن الزمن الذي تقيسه ساعة راصد على الأرض، يختلف عن الزمن الذي تقيسه ساعة راصد آخر في كوكب آخر، وتتوقف نسبيته على حالة الجسم من حيث السكون أو الحركة، كما تتوقف أيضًا على مقدار سرعته. وليس المكان هو الآخر شيئًا مطلقاً، يمكن أن نمنحه وجودًا منفصلًا بطريقة مستقلة عن الأجسام الموجودة فعلًا في دنيا المادة، وذلك لأن الأجسام المادية ليست في المكان، بل هي امتداد مكاني [٣٦]، وبهذه الطريقة أفقد أينشتين تصور نيوتن للمكان المطلق والزمان المطلق معناهما، بل ويمكن القول بأن النسبية قد هدمت هذا التصور إلى الأبد، واستطاعت بهذه الطريقة أن تخترق علميًا وتجريبيًا دائرة اليقين الحتمي، كما تمكنت أيضًا من فتح الطريق بكل قوة باتجاه الاحتمال واللاحتمية.

وإذا ما أردنا ان نقف على أهم النتائج التي ترتبت على نظرية النسبية على المستوى الفلسفي، يمكن القول بأن أفكار أينشتين العلمية عن اللاحتمية والاحتمال، قد وجدت صدى كبير لها عند وليم جيمس(١٨٤٢– ١٩١٠) الذي عبر بكل وضوح عن تأثره بها، من خلال مفهومه عن المستقبل المفتوح، الذي يتلخص في الاعتقاد بأن سير الأحداث قد يكون في هذا الاتجاه أو ذاك، فالمستقبل ملئ بالتوقعات، بمعنى أنه مهما كانت توقعاتنا مبنية على حسابات عقلية وعلمية دقيقة، وحتى لو كانت تحيط بكل المتغيرات ذات العلاقة بما نتوقع حدوثه قد لا تتحقق[٣٧]، فليس هناك ضمان لأن تتحقق توقعاتنا بشأن المستقبل، لأننا لا نمتلك المعرفة اللازمة للقيام بتنبؤات علمية دقيقة، وذلك لأن بعض ما يحدث في الكون ليس له أسباب كافية، مما يجعله غير قابل للتفسير السببي أو التنبؤ نظرياً، وليس هذا فحسب، بل إن وليم جيمس يصل بمفهومه عن المستقبل المفتوح إلى أبعد من ذلك، حين يقرر أنه لا ضمان في أن تتحقق توقعاتنا عن المستقبل، مهما كان الشأن الذي تبلغه معرفتنا للماضي والحاضر

التي نبنى عليها هذه التوقعات[٣٨]، وأعتقد أنه على حق في ذلك خاصة وأن عملية التنبؤ ذاتها قد تشكل في ظل بعض الظروف عاملًا مؤثرًا على ما سوف يحدث في المستقبل، مما يبطل عملية التنبؤ، ويحولها إلى عملية تقدير أو تخمين لا نمتلك بشأنها أي دليل قاطع بأنها ستصدق.

كما ظهر تأثيرها أيضًا على الفيلسوف الألماني نيتشه، الذي انتقد مفهوم الحقيقة المطلقة، وأكد من جانبه على أن الحقيقة مفهوم لا يتحدد إلا في ارتباطه بإمكانيات متعددة للتأويل، إن لم نقل لا متناهية.

وقد كان من أهم النتائج التي ترتبت على نظرية النسبية على المستوى الفني، حالة من التطور الهائل في مجال الفن والأدب، أسفرت عن تغير وضع الإنسان ومكانته في عالم الفن، فقد صعد الإنسان مرة أخرى إلى المقدمة، وذلك لأن النسبية قد نجحت في التأكيد على أهمية الإنسان، وأهمية الدور الذي يلعبه تجاه الظواهر، فهو لم يعد مجرد شخص سلبى لا دور له، وإنما أصبح الموقف الشخصي للباحث وظروفه الشخصية، عاملًا مهمًا في التقدير، لقد اثبتت نظرية النسبية أن الباحث العلمي لم يعد في إمكانه أن يعتبر نفسه مجرد متفرج، نظرًا لتحكم الحتمية الصارمة في كل شيء، كما كان في نظام نيوتن، وإنما أفسحت المجال أمام نظرة جديدة، تركز على الإنسان بوصفه مراقبًا ومشاركًا واعيًا وحرًا. وهو ما امتد تأثيره أيضًا إلى مجال التذوق الجمالي، فلم يعد المتلقي هو ذلك الشخص السلبي، الذي يتلقى العمل الفني في جمود وبلاده، وإنما أصبح دوره فاعلًا لدرجة أنه أصبح من غير الممكن اكتمال معنى العمل الفني بدون مشاركته.

المحور الرابع: الجذور الجمالية للحداثة الفنية

لقد عرضنا في الصفحات السابقة للمستوى الفلسفي والمستوى العلمي للحداثة. بقي لنا أن نتحدث عنها على المستوى الإستاطيقي، وفى هذا السياق يمكن القول بأن عقلنة الفكر الجمالي، أو الانبهار بالعقل على مستوى الدراسات الجمالية في مرحلة الحداثة، كان واضحًا إلى أقصى درجة عند كانط وهيجل؛ اللذان يمثلان محور مناقشتنا للأسس النظرية لجماليات الحداثة.

١ – كنط وعقلنة الفكر الجمالي

يعد كانط من أبرز الفلاسفة الذين رسموا أهم ملامح الحداثة في علم الجمال، فقد تبنى من جانبه مبدأ الثورة الكوبرنيكية، الذي انتقل في ضوئه بعلم الجمال من المرحلة الميتافيزيقية إلى المرحلة النقدية، حيث ابتعدت افكاره الجمالية عن وجهة النظر التقليدية، بل وثار عليها وانتقدها، وقد انطلقت الحداثة الجمالية عند كانط من عقلنته للحقيقة، وتأكيده على استقلال الذات العارفة عن أي سلطة أخرى خارجة عنها؛ وهي الفكرة التي تخطى تأثيرها الشامل، حدود نظريته في المعرفة، لينسحب على باقي مفردات منظومة القيم لديه من خير وجمال، فأعلن في ضوئها الاستقلال التام للقيمة الجمالية عن أي سلطة أخرى.

ولكي يتوصل كانط إلى هذه النتيجة المهمة، قام أولًا بالربط بين الحكم الجمالي والمقولات المنطقية التي استدل من خلالها، على اللحظات الأربع المُحدِدة للشروط التي يخضع لها الحكم الجمالي من وجهة نظره، وقد انتهى في ضوء هذه المقولات المنطقية، إلى التأكيد على أن الجميل هو ذلك الشيء الذي يحوز على إعجابنا بعيدا عن المفاهيم النفعية والمادية والعملية[٣٩]، فالجميل موضوع مستقل بذاته، عن كافة الأغراض الأخرى، إذ تعتمد طبيعته المستقلة على مبادئ أولية، تجعله غاية في حد ذاته، وليس وسيلة لأي شيء آخر، إنه يسرنا بذاته دون غاية عملية أو أخلاقية.

وبهذه الطريقة رفض كانط رفضًا تامًا إرجاع الجمال إلى أي شيء خارج نطاق التجربة الجمالية ذاتها كالأخلاق أو المنفعة، وذلك لأن العمل الجمالي لديه لا يستمد قيمته إلا من ذاته، فهو جميل لأنه حقًا تنطبق عليه هذه الصفة "وهو نافعا دون أن يكون وليد مقصد استعمالي؛ وهو خيرًا دون أن يكون محققًا بالضرورة لقيمة أخلاقية أو دينية(٤٠). وبالتالي فمن الضروري ألا يتعدى الحكم الجمالي المتعلق به حدود العمل الفني ذاته، بالبحث في أي اعتبارات أخرى أو بالبحث فيما يترتب عليه من نتائج، أنه كما يراه كانط حكم قبلي يطمح إلى الكلية؛ وهو في ذلك لا يختلف عن الحكم الأخلاقي في شيء.

وبهذه الطريقة شكلت عقلنة الفكر الجمالي عند كانط، ثورة في الفكر الحديث ومحورًا مهماً، في تحديد الوجهة التي ظهرت عليها الحداثة الغربية في علم الجمال؛ هذا العلم الذي لم يعد يقف بفضل أفكار كانط الثورية، عند حدود البحث في ماهية الجمال، وإنما تعداها إلى البحث في شروط إدراكه أيضًا.

بل ويمكن القول بان البحث الكانطى في طبيعة الحكم الجمالي؛ والذي انتهى إلى "تجرد حكم الذوق واستقلاله عن كل محتوى"(٤١)، سواء كان نفعيًا أو ماديًا أو أخلاقيا، يعد من أهم الأفكار التي ظهرت في استاطيقا الحداثة، وكان لها تأثيرًا ملحوظًا في تاريخ هذا العلم، ففي ضوئها أصبح العمل الفني هو المرجع والمعيار الوحيد لتحديد القيمة الجمالية، ولم يقف تأثير هذه الفكرة عند مسألة تقدير الفن فحسب، بل امتد تأثيرها كذلك إلى مجال الإبداع الفني؛ الذي تغير تغيرًا جذريًا في ظل سعى الفنان إلى التخلص من القيود التي تتحكم في عملية الإبداع، سواء كانت أخلاقية أو لاهوتية أو حتى فنية، وهو ما لمسناه بكل وضوح في المدرسة الرومانسية، التي مثلت لحظة انعطاف مهمة في تاريخ الفن الغربي.

ونلمسه أيضًا في اتجاه الفن للفن الذي يعد من أهم الاتجاهات ذات الصلة بالرومانسية، هذا الاتجاه الذي دعا هو الآخر لكسر القوالب الأكاديمية، وخلق فن جديد

تعلو فيه القيم الشكلية على حساب المضمون، فهذا الاتجاه قد تأثر بأفكار كانط الجمالية إلى أقصى درجة، عندما دعا أنصاره إلى ضرورة عزل الفن عن قيود وحيل المجتمع البرجوازي، وقد أكد أصحابه أنهم جاءوا ليعيدوا التوازن، الذي أخلت به الاتجاهات السابقة عليهم، ممثلة في الاتجاه الأخلاقي والاتجاه النفعي، اللذين أسرفا في توظيف الفن لخدمة بعض أغراض الحياة العملية، بصورة طغى فيها المادي على الروحي، وتحول بسببها الفن إلى سلعة تخضع لمبدأ المكسب والخسارة، "في عالم أصبح كل ما فيه سلعة للبيع"(٤٢).

ومن هذه الوجهة كان أنصار الفن للفن متابعين من النوع الجيد لكانط في التأكيد على أن الفن غير مطالب بتحقيق أي أغراض مادية أو نفعية، وذلك لأن الأعمال الفنية لا تخاطب إلا الحس الجمالي الخالص، دون أن تخلط بينه وبين أي شيء آخر، وبناء عليه قرروا أن الفن لابد أن يقيم بمعاييره الخاصة، إذ ليس هناك أثر للقيم الأخلاقية أو الاجتماعية في تقييم الفنون، وذلك لأن الفنون تعبر في المقام الأول عن اهتمامات الفنانين، ولا ترتبط بأي سلطة تقع خارج ذات الفنان، قد تقف في طريقه أو تحاول أن تقيده.

والواقع أننا لا نختلف مع أصحاب هذا الاتجاه في ضرورة استقلال المعايير الجمالية عن المعايير الأخلاقية والنفعية، وأرى أن هذه الفكرة كانت من أهم الأفكار الجمالية في مرحلة الحداثة، والتي أسهمت بشكل كبير في تاريخ تطور الفن الحديث، وذلك لأن الخلط بين المعايير الجمالية وأي معايير أخرى، أيًا كان تصنيفها قد افقد الفن طابعه الخاص، ولكننا رغم ذلك لا نؤيد ما يذهب إليه أنصار هذا المذهب بشكل تام، وذلك لأن الفن قد يتمتع بالاستقلال عن الأخلاق وعن المنفعة، ولكنه لا يتمتع تجاههما بالحرية الكاملة، التي وصلت في بعض الأحيان إلى تحرر أو تنكر تام لكل القيم والتقاليد السابقة؛ وهو وضع تحول معه الفن إلى عبث لا طائل من ورائه.

ويبدو لي أن الخطأ الكبير الذي وقع فيه أنصار الفن للفن، أنهم ركزوا على البعد الجمالي وحده، ففصلوا الشكل عن المضمون، ومالوا إلى الشكل على حساب المضمون؛ فكان الشكل من وجهة نظرهم له الأولوية على باقي العناصر، حيث كان بمفرده منوط بتحديد المضمون(٤٣)؛ وهي فكرة مرفوضة تمامًا في مجال الإستاطيقا، وذلك لأن التقييم السليم للعمل الفني، لا يعترف بأي فصل بين الشكل والمضمون، خاصة وأن الشكلية المتطرفة التي تبناها أصحاب الفن للفن لم تدفع الفن إلى الأمام، بل على العكس من ذلك تمامًا " سلبت من الفن مضمونه وجعلت منه مجرد لهو جمالي"(٤٤)؛ وهو ما يسمح لنا بالقول بأن أصحاب هذا الاتجاه، قد عجزوا عن فهم حقيقة الفن عندما انزلقوا إلى دائرة النظرة الأحادية، التي جعلتهم يختزلون كل قيمة العمل الفني في إطار الشكل وحده.

ومن ناحية أخرى يمكن القول بأنه إذا كان اتجاه الفن للفن، قد خرج من رحم الحداثة، ونجح إلى حد كبير في أن يجسد معظم سمات الحداثة، بصورة واضحة تجلت في الطريقة المبتكرة، التي تعامل من خلالها فناني الفن للفن مع التقاليد الفنية، وإصرارهم على ابتكار إمكانات فنية جديدة، حررت الفنان من كل القيود، وجعلت من الفن مجالًا مستقلًا عن أي شيء خارج حدوده، فإن أصحابه بذلك قد مهدوا بأفكارهم لفن ما بعد الحداثة بكل مبادئه. ومهدوا قبل ذلك بكل تأكيد للانطباعية التي تعد في تقديري مظهرًا آخر من مظاهر تطور اتجاه الفن للفن.

٢- هيجل وعقلنه الفكر الجمالي

إذا ما أردنا الانتقال إلى نموذج آخر من نماذج إستاطيقا الحداثة، يمكننا في هذا السياق القول بأن فلسفة هيجل في الفن والجمال، تعد استمرارًا لعقلنة الفكر الجمالي، وتعبيرًا قويًا عن الانبهار بسلطة العقل على مستوى الدراسات الجمالية، فموقفه من الجمال يشبه إلى حد كبير موقف أفلاطون المثالي الذي كان ينزع إلى البحث عن الجمال بالذات أو الجمال في كليته. فكلاهما قد ذهب إلى أن الفن تمثيل

أو تجسيد لفكرة مطلقة، وأن الجمال المطلق هو المثل الأعلى، الذي تتحدد على أساسه درجة جمال الأشياء الحسية، بناءًا على اقترابها من هذا الجمال أو ابتعادها عنه.

كما أنه من ناحية أخرى يعد من أبرز الفلاسفة الذين تأثروا بكانط، ومضوا معه في رسم أهم ملامح الحداثة في علم الجمال، فكما انتقل كانط بالدراسات الجمالية من المرحلة الميتافيزيقية إلى المرحلة النقدية، فإن هيجل هو الآخر قد جاء، ليعبر من خلال فلسفته الجمالية عن بداية عهد جديد، من الانطلاق الروحي في الفن باعتباره فكرة، وذلك لأن الفن كما يراه هيجل "تأمل عقلي خالص ينطوي على مضامين روحية ممثله تمثيلًا حسياً [٤٥]. وتتلخص مهمته الأساسية في تفسير الروح المطلق والتعبير عنها، لأنه باختصار التجلي المحسوس للفكرة الكاشفة لحقيقة الذات الإنسانية في تعبيرات جمالية، ينحصر كل دور الصورة فيها في إبراز الفكرة الكامنة التي تدرك بطريقة حسية، وهذا لأن الفن عند هيجل حين يعبر عن الفكرة، فإنه لا يتعامل مع التصورات المجردة فحسب، وإنما يضيف إلى ذلك العيانات الحسية. ولعل هذا ما عبر عنه جيدًا في كتابه المدخل إلى علم الجمال، حيث يقول" "يمتلك الفن القدرة على منح الأفكار الرفيعة، تمثيلًا حسيًا يجعلها في متناولنا [٤٦]

ويمكننا بكل سهولة أن نتلمس الأثر الكانطى على هيجل بكل وضوح، في قضية استقلال الفن عن أي غرض خارجي، فهيجل يمضي مع كانط في التأكيد على أن الفن غاية في حد ذاته، وليس وسيلة لخدمة أي غرض آخر، كأن يكون خادمًا للأخلاق أو المنفعة، وفى ذلك يقول "إذا طالبنا الفن بأن يخدم غايات باطلة أو غايات سامية، نجعل منه مجرد وسيلة بدل أن يكون غاية في ذاته [٤٧]. وبهذا المعنى عبر هيجل عن سمة مهمة من سمات إستاطيقا الحداثة؛ وهي الرفض التام لأي سلطة تقع خارج نطاق الفن، ورغم ذلك تتحكم فيه، وذلك لأن قيمة الفن تبعًا لهيجل تكمن في ذاته، وفى قدرته على كشف الحقيقة الباطنية في صورة حسية.

واستمرارًا في تأكيده على استقلال الفن، وضرورة وجود حدود فاصلة بينه وبين الأغراض النفعية والعملية والمادية، حرص هيجل من جانبه على استبعاد حواس بعينها، من عملية التذوق الجمالي، رأى أنها قد تهبط بالفن إلى دائرة من الاضطراب والفوضى كحواس الشم والذوق واللمس، إذ تتعلق هذه الحواس من وجهة نظره بما هو مادى أو لذيذ، أما الفن فإنه يقدم لنا لذة خاصة قائمة على الفهم؛ وهي اللذة الناتجة عن الرضا النابع من فهم العالم الخارجي أو الداخلي المتمثل في الذات، فالفن تبعًا لهيجل يشبع في الإنسان حاجته إلى الوعى، بعالمه الداخلي والخارجي على حد سواء، ولذلك يكتسب الفن لديه مهمة معرفية كبرى، فهو تعبير عن المضمون في المقام الأول، أو هو على حد تعبيره التجلي المحسوس للفكرة، أي إدخال فكرة في مادة والتعبير عنها من خلال الوسيط الحسى أو المادي.

ويمكننا في هذا السياق أن نقول أن هذا الإعلاء الهيجلي من قيمة المضمون، يكشف لنا نقطة اختلاف جوهرية بينه وبين كانط، فالأخير ومن بعده أصحاب الفن للفن قد ركزوا على الشكل وأعلوا من قيمته، أما هيجل فقد جاء ليركز من جانبه على المضمون، الذي اعتبره أهم العناصر وأصل العمل الفني، حيث يتدخل في تحديد العناصر الأخرى تدخلًا كبيراً، ولذا رأى أنه من الضروري تحديد المضمون، لأن عدم تحديده يؤدى إلى عدم تحديد الشكل، استنادا إلى أن ضعف الشكل يأتي من ضعف المضمون(٤٨)، وأن أي تغير في المضمون يؤدى بالضرورة إلى تغير في الشكل أيضاً.

ويبدو لي أن الخطأ الذي انزلق إليه هيجل هنا؛ هو أنه سقط مثل معظم فلاسفة الحداثة، في كهف النظرة الأحادية، حين ركز على عنصر واحد من عناصر العمل الفني، وأهمل باقي العناصر، وذلك لأن الاهتمام بالمضمون وحده دون باقي العناصر، يعني تجاهلًا لشيء مهم جداً؛ وهو أن قيمة العمل الفني تنبع بشكل أساسي، من قيمة كل العناصر الداخلة في تركيبه، ويبدو لي أن هذا هو ما دفعه إلى تعديل وجهة نظره فيما بعد، فاتجه إلى القول بضرورة الجمع بين الشكل والمضمون، مؤكدًا

على أنهما يوجدان معًا رغم اختلافهما، وأن الأعمال الفنية الحقيقية هي التي يتطابق فيها الشكل مع المضمون[٤٩]، أي يتم فيها التوازن والتكامل بينهما، وقد اعتبر هيجل هذا الأمر شرطًا أساسيًا لإبداع الفن الرفيع. بل ونادى كذلك بتكامل هذين العنصرين عند تقدير العمل الفني، فالشكل لابد أن يتكيف مع المضمون ويعبر عنه تماماً، وعندما يتحقق ذلك نكون أمام عمل فنى يتصف حقًا بالجمال، حيث يركز على الشكل والمضمون معًا [٥٠]، في إطار وحدة عضوية يبدو فيها الشكل تعبيرًا دقيقًا عن المضمون، ويبدو المضمون متطابقًا تمامًا مع الشكل.

غير أن اهتمام هيجل بالعلاقة بين الشكل والمضمون لم يقف عند هذا الحد، وذلك لأن الارتباط بينهما قد مثل في فلسفته الجمالية، فكرة من الأفكار المهمة جداً، حيث أسفر الارتباط بينهما، عن ثلاث أنماط رئيسة للفن؛ وهي النمط الرمزي، والنمط الكلاسيكي، والنمط الرومانتيكي، وترجع أهمية هذه الأنماط الثلاث إلى أن هيجل قد نجح إلى حد كبير، في أن يعبر من خلالها عن سمة مهمة من سمات الحداثة بوجه عام، وسمات الحداثة الفنية بوجه خاص؛ وهي أنه إذا كانت فكرة الحقيقة من أهم الأفكار التي شغلت فلاسفة الحداثة، فإنها أيضًا ذات أهمية بالنسبة لفن الحداثة، فكما تتجلى الحقيقة في الفلسفة، "فإنها تتجلى كذلك في الفن الذي بإمكانه أن يمنحنا نظرة ثاقبة للواقع"[٥١]، فالمهمة السامية للفن تكمن على حد تعبير هيجل في قدرته على كشف الحقيقة، وكل نمط من هذه الأنماط الثلاث يسهم بدور في كشف الحقيقة.

ففي النمط الرمزي؛ وهو اقدم أنماط الفن، كانت الفكرة مجردة وغامضة وغير محددة، ونتيجة لهذا اللا تحدد لم يتمكن الفنان من التجسيد التام لها، ولهذا كان يرمز إليها، ومن هنا جاءت الأعمال الفنية التي تحمل سمات هذا النمط، لتعبر عن عجز الشكل الخارجي عن أداء المعنى المطابق للفكرة، ونظرًا لهذا العجز أتى الشكل منطويًا على دلالة رمزية غامضة، ولم يكن لها معنى محدداً، وقد رأى هيجل أن هذا النمط من الفن يتمثل في الأعمال الفنية التي تركها أهل الشرق القديم مثل الهند والصين ومصر،

ذلك لأن أفكارهم الميثولوجية التي تضمنتها أعمالهم الفنية، لم تكن محددة [٥٢]، ولا معقولة إلى حد كاف، لم تكن حقيقية ولا كاملة، ذلك لأن العمل الفني، إنما يرتفع في المستوى بقدر ما يكون المضمون الفكري، الذي ينطوي عليه قد بلغ حدا معينًا من المعقولية والروحانية؛ وهو ما وصل إليه اليونان، ولم تصل إليه الحضارات الشرقية القديمة[٥٣]، وتعد العمارة فيما يرى هيجل أكثر الفنون قدرة على التعبير عن النمط الرمزي، لأنها أقل الفنون قدرة على تقديم المضمون الروحي، حيث تتشكل من مادة خام صلبة خالية من الروح، تطغى هذه المادة على الروح بصورة، يعجز فيها الفنان عن أن يجد التجسيد الكامل لما يدور في ذهنه من أفكار روحية.

ومن هذه الوجهة لم يحظى النمط الرمزي بإعجاب هيجل، لأنه كان يوحى بالفكرة ولا يعبر عنها تعبيرًا دقيقاً، أي يعجز عن تحقيق التوازن بين الفكرة والشكل الخارجي، ومن هنا اتجه هيجل بكل حواسه وإعجابه إلى الفن الكلاسيكي، لأنه من وجهة نظره "النمط الذي يتطابق فيه الشكل مع المضمون، ويتجلى فيه المضمون الروحاني في الشكل، الذي يتألق بالفردية الروحية الملائمة للعقل"[٥٤]، ففي هذا النمط تتحد الفكرة مع الشكل وتتوافق معه إلى حد كبير، فتظهر الفكرة بكاملها في الصورة، ولذلك ابتعد الفن في هذا النمط عن الرمز واتجه إلى التعبير المباشر، وقد ظهر هذا النمط في الحضارة الإغريقية التي عُرفت بحضارة التجسيد والتشكيل، حيث ركز فنانيها على الشكل الإنساني كوسيلة للتجسيد الخارجي، ولذا اعتبرها هيجل المثل الأعلى للجمال الكلاسيكي، حيث تتجلى الفكرة بالكامل في الصورة.

وقد رأى هيجل أن أكثر الفنون قدرة على التعبير عن هذا النمط؛ هو فن النحت الذي مثل في نظره خير نموذج للتعبير عن الجمال الكلاسيكي، لأن الصورة فيه تقترب من المضمون إلى درجة كبيرة، ورغم إعجاب هيجل بهذا النمط، إلا إنه قد انتقده أيضاً، لأنه لاحظ أن تشكيلاته تعجز عن الوصول إلى الصورة الحقيقية، التي تكون عليها الروح في الواقع، ولهذا ظل هذا النمط عاجزًا عن التعبير عن النفس ذاتها كما

تبدو للناظر، أي كما هي في حركتها الدائمة وفرحها وانفعالها، لأنه تثبيت للانفعال، وهنا تأتى أهمية النمط الرومانتيكي، بوصفه النمط الوحيد القادر على التعبير عن الروح في ذاتها بعيدًا عن التجسيد المادي، فالفن الكلاسيكي اليوناني رغم ما حققه من كمال وتمام، إلا إنه قد عجز من ناحية أخرى أن يبلغ الكمال الروحي، لأنه قد عجز عن التعبير عن الفكرة كفكرة [٥٥]. نظرًا لصلابة المواد الخام التي يستخدمها.

ولعل هذا ما انتبه إليه فناني النمط الرومنطيقي، عندما اهتموا بالتعبير عن الذاتية والانسحاب إلى الداخل، والابتعاد بشكل كبير عن المادة الصلبة، والارتفاع بالفن من العالم الحسى إلى العالم المعقول، واستبدال الجمال الحسى بالجمال المعنوي، وقد ظهر في هذه المرحلة صراعًا كبيرًا بين المضمون والشكل، شبيهًا بما حدث في الفن الرمزي، ولكن الصراع في هذه المرة قد نتج عن تسامى الروح أو الفكرة وانتصارها على المادة، وليس العكس، فجاء المضمون في هذا النمط روحاني ولم يكن مادياً، "إذ في هذا النمط تراجعت الأشكال المادية، وافسحت الطريق لتطور الروح وسموها، في أشكال هيمن فيها المضمون على الشكل"[٥٦]، ولذا نجح الفن الرومانتيكي فيما يرى هيجل في التعبير عن الذاتية، بتجسيد الحياة الداخلية للروح، متمثلة في آلامها وصراعها الداخلي وانتصاراتها الحاسمة، ولم يسع إطلاقًا للكشف عن الروح في هدوئها وسكونها كما في النحت.

وبهذا الصدد رأى هيجل أن أكثر الفنون قدرة على تمثيل هذا النمط؛ هي الفنون التي تستطيع الكشف عن الذاتية، مثل التصوير والموسيقى والشعر، ولكن من عيوب هذا النمط أن الشكل الخارجي يبدو فيه غريبًا عن الفكرة، بعد أن كان في النمط الكلاسيكي مؤتلفًا بها، ولهذا السبب ظل هيجل معجبًا بالفن الكلاسيكي، لأنه يمثل صورة الفن الكامل، الذي يحقق التوازن بين الفكرة والشكل الخارجي. وهو ما صرح به في أكثر من موضع حيث يقول "إذا كنا نريد أن نعزو إلى الفن هدفًا نهائياً، فإنه لا يمكن أن يكون سوى هدف كشف الحقيقة، وتمثيل ما يجيش في النفس البشرية تمثيلًا

عينيًا ومشخصاً، وهو ما تحقق في الأيام الزاهية للفن الإغريقي والعهد الذهبي للعصر الوسيط الأعلى"[٥٧]، ولهذا لم يحظى الفن الحديث بإعجابه، بل ظل المثل الأعلى للفن في نظره هو البقاء في الماضي. وذلك لأن طبيعة العصر الحديث تعتمد على التفكير المجرد، الذي تراجعت معه مكانة الفن، وهذا عكس ما كان سائدًا في الفن القديم، الذي مثل في نظر هيجل النموذج لكل الفنون.

والواقع أن تتبعنا لقضية أنماط الفنون عند هيجل يقودنا إلى ملاحظة هامة؛ وهي أنه على الرغم من أن هيجل كان تقدمي في فلسفته، إلا أن ذوقه الفني كان تقليدياً، فقد أكد دائمًا على أن الإبداع الجمالي قد تحقق في فن الماضي فقط، بوصفه الفن الوحيد المعترف به وما جاء بعد ذلك ما هو إلا نسخ مزيفة للقديم.

والسؤال الآن ألا يتعارض هذا الحنين الى الماضي وحده، وعدم الاعتراف بفن الحاضر تعارضًا صريحًا مع مبادئ الحداثة التي ينتمي إليها هيجل؟ ألا يتناقض هيجل بذلك مع نفسه ومع مبادئ عصر التنوير الذي ينتمي إليه، والذي تأسس بشكل جوهري على التخلص تمامًا من الماضي ووعد بأن يحكم العقل دون قيود؟ وبعبارة أخرى هل يتسق هيجل مع نفسه حين ينادى على المستوى الفني بضرورة العودة إلى الوراء، واتخاذ فن الماضي نموذجًا لكل الفنون، بينما نجده يؤكد على المستوى الفلسفي أن ما يحكم التاريخ كله هو الطابع التطوري الذي لا يسمح بالعودة إلى الوراء أبداً؟

للإجابة عن هذا السؤال يمكن القول بأن الحنين إلى الماضي، وإلى العصور القديمة، يمثل فيما يبدو لي مفارقة كبيرة لدى هيجل، خاصة وأنه من فلاسفة الحداثة الذين تبنوا أفكارًا تنويرية في مجال الفلسفة، ولكنه على مستوى الفكر الجمالي ظل تقليديًا تحكمه النستولوجيا، التي جعلته أسيرًا لفن الماضي، الذي اعتبره نموذجًا أو مثلًا أعلى للفن كله، حيث مثلت العودة إلى فن الماضي، من وجهة نظره الحل الوحيد، لمحاربة القبح الذي استشرى في جسد العالم الذي انهارت قيمه.

وعلى الرغم من أنه من الممكن تفسير هذا الحنين الهيجلي لفن الماضي، بأنه لم يكن رفضًا للفن بقدر ما كان رفضًا صريحًا للوضع الذي آل إليه الفن في الحضارة الحديثة، إلا أن هذا لا يلغي أن هيجل قد اغترب عن فن عصره، بل ويمكن القول بأن تعلقه بفن الماضي، وارتباطه بالتراث وحده، يعد نوعًا من التجمد أو الموت، يتعارض تعارضًا صريحًا مع مبادئ الحداثة، ويجسد في الوقت نفسه نقصًا معيبًا في مجال الإستاطيقا، إذ ليس من المقبول إطلاقاً، أن تركز الإستاطيقا على الأعمال الفنية الخالدة، بوصفها نموذجًا للفن السامي، وتنسى فن الحاضر الذي يفيض غموضاً، ويحتاج دومًا إلى من يفسره، لقد غاب عن هيجل فيما يبدو لي أن الفن الحقيقي ليس تقليدًا لمعايير فن الماضي، وإنما هو فن يخلق معاييره بنفسه.

هذا ويمكن القول بأنه إذا كان من أهم سمات الحداثة في الفن، أنها توجه فني اكتملت ملامحه في العصر الحديث، وارتكزت بشكل جوهري على الثورة على الأفكار الإستاطيقية السابقة، متمثلة في جانب منها في النظرية العامة للمحاكاة، تلك النظرية التي ظلت ذات سلطة وسيادة أمام أي محاولة للهجوم عليها، واستمرت هكذا حتى النصف الأول من القرن الثامن عشر [٥٨]، وتلخصت في أن الجميل نقل آلي لنماذج تقررها سلطة أخرى غير سلطة الفن تحاول الهيمنة عليه، فإن هيجل قد جاء من جانبه ليحدد موقفه من هذه النظرية برفضها.

والواقع أن رفض هيجل لفكرة المحاكاة في معناها البسيط والساذج، نابع من اقتناعه بأن الفن هو نشاط الروح في تحققها الإبداعي، وهذا النشاط لا ينتج إلا من تعانق العقل مع الطبيعة، من أجل الوصول إلى مثل أعلى جمالي، يعبر عن الطبيعة ولا يحاكيها، وينصهر فيه التناقض بين الفكرة والصورة، فمهمة الفن هي تمثيل الوجود بوصفه جمالاً، وليس بوصفه محاكاة للطبيعة.

ومن هذه الوجهة رفض هيجل اعتبار الطبيعة مثلًا أعلى لكل الفنون، أو أن يقال أنها تنطوي على أسمى آيات الجمال، بل رأى أن الفن أسمى من الطبيعة، لأنه من إبداع الروح وخلق الوعى ونتاج الحرية، وما هو من إنتاج الروح يحمل طابعها، ويكون أسمى من الطبيعة، فكل ما يصدر عن الروح يتفوق على ما يوجد في الحالة الطبيعية، وأردأ فكرة على حد تعبيره تكون أفضل وأرفع من أعظم إنتاج للطبيعة [٥٩]، إذ بإمكان الفنان أن يبدع لنا أشكالًا وصورًا للجمال أكثر اكتمالًا مما يجده في العالم المحيط به.

بل ويذهب هيجل إلى أبعد من ذلك، فيرى أنه حتى في الحالات التي يبدأ فيها الفن من المظهر، فإنه لا يكون مجرد محاكاة آلية، وإنما هو محاولة للكشف عن المضمون الباطن للحقيقة، وذلك لأنه كفن حقيقي يرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالي، فيكسبها طابعًا كلياً، ويخلصها من الجوانب العرضية والوقتية.

وبطريقة أخرى عبر هيجل عن رفضه التام لنظرية المحاكاة، عندما أنكر أن تكون الطبيعة جميلة بذاتها، إذ من الصعب من وجهة نظره، أن نلمس الجمال في أدنى صور الطبيعة الجامدة، أي في الأشياء الطبيعية الأولية، مثل كتلة الحديد أو الحجر، بل الجمال من وجهة نظره يبدو أكثر وضوحًا في النبات، ففي النبات تظهر الوحدة العضوية بين أجزائه، الأمر الذي ينعدم وجوده في الجمادات، وكلما ارتقينا درجة في سلم الموجودات من الجماد إلى الحيوان إلى الإنسان، كلما بدا لنا الجمال أكثر تألقًا ووضوحاً.

وفى إطار رفضه التام لنظرية المحاكاة ميز كذلك بين الصدق الفني والصدق الواقعي، وأكد على أن معيار الصدق في العمل الفني، لا يرجع إلى التطابق مع الواقع، بل يرجع إلى التوافق الذي يحققه الذهن بين الذاتي والموضوعي في هوية واحدة، لأن الصدق الفني هو صدق الفنان في التعبير عن الشعور، وليس الصدق في مطابقة الواقع. وذلك لأن نقل الواقع بصورة آلية لا يتفق مع الماهية الحقيقية للفن بأي حال

من الأحوال، إذ قد تكشف القدرة على المحاكاة عن مهارة عملية وتقنية، لكنها لا يمكن أن تولد إبداعًا فنياً، وإذا جازت المحاكاة بالنسبة لبعض الفنون كالنحت والتصوير، فإنها لا يمكن أن تُفهم بالنسبة للموسيقى أو العمارة والشعر إن لم يكن وصفيا (٦٠).

وهكذا فإن الناظر بالإجمال إلى الفهم الهيجلي لعلاقة الفن بالطبيعة، يجد أن هيجل كان محقًا إلى حد كبير فيما ذهب إليه، فالفن الذي يحاكى الطبيعة لا ينتج آثارًا فنية ذات قيمة، وحتى الفنون التي يظن أنها محاكاة مثل النحت والتصوير، تكشف الملاحظة الدقيقة لها، أنها لا تعبر عن نقل آلي لموجودات الطبيعة، لأنها ببساطة تعكس لنا رؤية الفنان، وجهده الخاص في اختيار زوايا بعينها يلتقط منها الصورة، ولذلك لا يمكن أن يكون الفن مجرد محاكاة آلية.

والواقع أن هذا الفهم الهيجلي للجمال يعد مخالفًا لما كان سائدًا من أفكار، تؤكد على أن الطبيعة هي المثل الأعلى لكل الفنون، وأن على الفنان أن يتخذ نماذجه منها، وأن يعمل على محاكاتها بكل دقة وأمانة، ففي ضوء أفكار هيجل لم تعد الطبيعة هي المصدر الأوحد للفن، وإنما أصبحت الفكرة هي أصل الفن ومصدره، وأصبحت مهمة الفنان هي تجسيدها في أشكال تقترب من روح الطبيعة ولا تحاكيها، ويبدو لي أن هذه الأفكار الجمالية قد تم استثمارها وتطويرها بشكل ملحوظ مع المدرسة التكعيبية؛ التي تأثرت بأفكار هيجل الفلسفية تأثرًا ملحوظًا، وتجلى هذا التأثير في إنتاجها الجمالي؛ وهو ما سنوضحه عندما نعرض لهذه المدرسة.

المحور الخامس: الحداثة الفنية

أولاً: فن الحداثة سماته وخصائصه

بعد أن انتهينا من الجزء الخاص بالحداثة الفلسفية، والحداثة العلمية والجمالية، نستطيع أن نقول أن هذا الجزء قد مثل بالنسبة لي البعد النظري؛ الذي انطلقنت منه نحو فن الحداثة، ليس بغرض معرفة أثر الحداثة في شكلها العلمي والفلسفي والجمالي في فن الحداثة فحسب، أو معرفة مقدار هذا الأثر ونوعه سواء كان إيجابيًا أو سلبيًا فحسب، وإنما كان الغرض الأبعد هو تكوين رؤية شاملة إلى حد ما عن فن الحداثة، تتيح لنا فهمه؛ وهذا لاقتناعي العميق بأنه لكي نتمكن من فهم هذا النمط من الفن فهمًا جيداً، لا بد أن نضعه في إطار نسقه العلمي والفلسفي والجمالي، إذ من الصعب علينا فصل الإبداع الفني عن التصور العام للحداثة، في مجالي العلم والفلسفة، فهذه المجالات قد أثرت في مجال الفن تأثيرًا مباشراً، لدرجة قد يصح معها القول بأن الحداثة الفنية التي تفتقر إلى خلفية علمية وفلسفية تنطلق منها، تعد مشروعًا ناقصًا لا يمتلك عوامل استمراره في التاريخ الإنساني، والدليل على ذلك أن الفنان في مرحلة الحداثة، لم يستطع بأي حال من الأحوال، أن يتخلف عن مسايرة التطور في الفلسفة، أو التقدم في مجال العلم، إنه كفنان حقيقي كان ينطلق دائمًا في مسيرته بما يتسق مع أحدث المبتكرات العلمية، وكذلك مع ما تقدمه الفلسفة من توضيحات تاريخية ونقدية للأفكار السائدة، والأمثلة على ذلك عديدة ومتنوعة، منها مثلًا أنه إذا كانت الحقيقة قد مثلت مطلب حيوي، وضروري بالنسبة للعالم والفيلسوف في زمن الحداثة، "فإن الفنان هو الآخر لم يكن بإمكانه أن يقف منها موقف اللامبالاة، بل على العكس من ذلك تماماً، فقد مثلت الحقيقة بالنسبة له هدفًا أساسياً"[٦١]، ولعل هذا ما عبر عنه مارتن هيدجر، حين قال تشترك جميع الفنون مع الشعر في مهمة اكتشاف الحقيقة، تلك الأخير التي لا يمكن قصرها على فن دون غيره، وإنما تسهم جميع الفنون في اكتشافها وتأسيسها[٦٢]، فكما تمثل الحقيقة مطلب حيوي بالنسبة للعالم والفيلسوف، فإنها كذلك بالنسبة للفنان، فكل واحد من هؤلاء يهتم بالشيء نفسه؛ وهو قول الحقيقة، التي تظهر

مرة مجسدة على يد الفنان، ومرة أخرى مجردة على يد العالم والفيلسوف، ويعد أرسطو من أوائل الفلاسفة الذين منحوا الفن تلك المهمة الرفيعة في التعبير عن الحقيقة، عندما نظر إلى الشعر بوصفه وسيلة هامة للنفاذ إلى جوهر الأشياء، فالشاعر أو الفنان في نظره، يشبه المفكر أو الفيلسوف في أنه ينشد الحقيقة ويعبر عنها بطريقة كلية شاملة، وإن كان كل منهما يدرك الحقيقة بطريقته الخاصة، فيعتمد العالم والفيلسوف على الاستدلال والاستنتاج، بينما يعتمد الفنان على الحدس المباشر(٦٣)، وبالتالي يعبر كل منهم عن الحقيقة بشكل مختلف، ومن الضروري فيما يبدو لى، أن يتحقق التوازن بين هذه المفردات الثلاث داخل أي مجتمع، حتى تتسم منجزاته الثقافية بصفة الحداثة.

والمتأمل في المدارس الفنية التي أنتجتها الحداثة، يمكنه أن يلاحظ بكل سهولة، أنها قد انطلقت أيضًا من السمات العلمية والفلسفية للحداثة فاستوعبتها، وعبرت عنها أبلغ تعبير، ولتوضيح ذلك يمكن القول بأنه إذا كان من أهم سمات الحداثة العلمية سيادة المنهج التجريبي في كل ضروب العلم والمعرفة، وحرص أنصاره في كل المجالات على أن يقدموا لنا تفسيرًا موضوعيًا للكون وحقيقة الوجود، فإننا نلاحظ أن هذا الأمر قد انعكست آثاره على مستوى الفن، فظهر بين الفنون اتجاه قوى من المدارس الفنية، اتصف بالتأثر الملحوظ بالنزعة العلمية التجريبية التي سيطرت في العصر الحديث، وهو ما تجلى على وجه التحديد في الانطباعية، التي تأثرت تأثرًا ملحوظًا بالتقدم العلمي، الذي تحقق في علم البصريات، باكتشاف نيوتن للأساس العلمي لنظرية الضوء، والذي يتلخص في أن الضوء يمكن أن يتحلل إلى ألوان الطيف الشمسي، وأن ألوان الطيف الشمسي عندما تندمج مع بعضها البعض تتحول إلى ضوء، فقد كان لهذا الاكتشاف أثره البالغ على الفنان الانطباعي، حيث انطلق منه للتفكير في ماهية الحقيقة الفنية، وانتهى إلى أنها ضوئية في المقام الأول.

ولم يكن هذا هو التأثير الوحيد للعلم على الانطباعية، فقد تأثرت أيضًا بالنظرية النسبية، التي فتحت أمام الفنان الانطباعي آفاقًا جديدة للرؤية، دفعته إلى

الثورة على الأفكار السائدة؛ وهو ما تمثل في تغير طبيعة الحقيقية التي انتقلت من حال الثبات إلى التغير والاحتمال.

وكما تأثرت الفنون الحداثية بالنظريات العلمية، تأثرت أيضًا بالنظريات الفلسفية، وفى هذا السياق يمكن القول بأنه إذا كان من أهم سمات البحث الفلسفي في زمن الحداثة، الانبهار بالعقل وحده، واعتباره مرتكزًا أساسيًا من مرتكزات الحداثة، فإن هذا الأمر قد انعكست آثاره على مستوى الفن، فظهرت في ضوئه مدارس فنية حداثية، اعتمدت على العقل، واعتبرته الوسيلة المركزية للتعبير عن الحقيقة، وقد تجلى هذا بوضوح في المدرسة الكلاسيكية والمدرسة الواقعية. والمدرسة التكعيبية والمدرسة التجريدية، وجميعهم مدارس حديثة في الفن، ارتكزت على العقل، وتحول معها الشكل إلى قيمة في ذاته، في ضوء حرص فنانيها على الابتعاد عن تصوير الواقع، بالاتجاه إلى تصوير فكرتهم عن الواقع، لدرجة قد يصح معها وصف هذه المدارس الفنية بأنها محاولات، متنوعة لتصوير الأفكار بدلًا من تصوير الأشياء، وذلك لأن "الفنان هنا قد اعتاد أن "يغمض عينية عن العالم الخارجي، ويسلط بصره على الصور الذاتية الكامنة في ذهنه، جاعلًا من هذه الصور موضوعًا للوحاته"(٦٤).

على أننا نلاحظ كذلك أنه إذا كان البحث الفلسفي في زمن الحداثة قد انشغل حتى النخاع في بحث العلاقة الإشكالية بين الثنائيات، التي تعكس ازدواجية الحقيقة كثنائية الشكل والموضوع، والعقل والحواس، المثالية والمادية، الوجود والعدم، الحرية والحتمية، الذاتي والموضوعي، المطلق والنسبي، فإن هذا الأمر قد انعكست آثاره على مستوى الفن، فظهرت في ضوئه مدارس فنية، انطلقت هي الأخرى من هذه الأفكار السائدة في العصر الحديث، وقد جاءت هذه المدارس، لتعبر عن أزمة الإنسان في العصر الحديث، وشعوره الجارف بازدواجية الحقيقة وبالرغبة في الثورة والتمرد على كل ما يحيط به؛ خاصة بعد عجز الثورة الفرنسية، عن خلق واقع جديد للإنسان الحديث، فجاءت هذه المدارس الفنية، لتعبر من جانبها عن ثورة جديدة في عالم الفن، اتجهت مباشرة إلى التجديد في كل أنماط التعبير، والتقاليد المألوفة في الإبداع الجمالي.

وقد نجحت هذه المدارس الفنية إلى حد كبير في هذا الأمر، عندما اتجهت إلى التجديد في الفن بتبني الأفكار الحداثية، والاعتماد على كسر القوالب الأكاديمية الجامدة، من أجل خلق فن جديد قادر على استيعاب التغيرات السريعة والمتلاحقة التي يشهدها العالم، وبهذه الطريقة شكلت فنون الحداثة فيما يبدو لي متنفسًا مهمًا لبى احتياجًا روحيًا وفكريًا في هذه المرحلة، تلخص في الرغبة القوية في التكيف مع الواقع، والثورة على الأفكار التقليدية، من خلال عدد من المدارس الفنية التي تأثرت بالفعل بفلسفة الحداثة وعلمها، ونجحت إلى حد كبير في استيعاب سمات الحداثة، والتعبير عنها ببراعة على المستوى الفني؛ وهي المدرسة الرومانتيكية، والمدرسة الانطباعية، والمدرسة التكعيبية، والمدرسة التعبيرية التجريدية.

١ – المدرسة الرومانتيكية

تمثل الرومانتيكية بكل ما اشتملت عليه من أفكار ومبادئ، البداية الحقيقية للحداثة الفنية، وذلك لأنها أولى المدارس الفنية والأدبية التي ظهرت في مرحلة الحداثة، وكانت بالفعل ثورة على القديم، وتعبيرًا عن التغيرات الجديدة في العالم، وقد انطلقت في مسيرتها الإبداعية، سواء في مجال الفن أو الأدب، متأثرة بالتقدم العلمي والثقافي في كافة المجالات، ومثلما تأثر أعلامها بالثورات العلمية والتقنية التي نتجت عن الاكتشافات العلمية للقرن الثامن عشر، فإنهم قد تأثروا كذلك بالثورات السياسية، التي مر بها المجتمع الغربي كالثورة الفرنسية، وما تبع ذلك من تغيرات وأزمات حادة أطاحت بكل شيء، وعملت بالتالي على تغيير المفاهيم العامة والنظريات الجمالية.

واذا ما أردنا أن نقف على الخلفية التاريخية والثقافية للمدرسة الرومانتيكية، يمكن القول بأن الحضارة الغربية على المستوى العلمي والفلسفي، كانت قبل ظهور الرومانتيكية سكونيه في أساسها، تأخذ بوجهة نظر بارمينيدس التي تقول بالثبات في طبائع الأشياء، وإنكار الحركة والتغير والكثرة، ومن هنا ارتكزت هذه الحضارة على العقل، بوصفه ملكة عليا في الإنسان تميزه عن سائر الكائنات، وتكفل له السيطرة على

الكون من خلال التفسيرات المنطقية، التي تكشف له حقيقة الظواهر؛ وهو ما تجلى على المستوى الفلسفي عند الفلاسفة الذين انبهروا بسلطة العقل كديكارت وفلاسفة التنوير من بعده.

وقد انعكس هذا الانبهار بسلطة العقل، على المستويين الفني والأدبي في ظهور الاتجاه الكلاسيكي، الذي مال انصاره نحو العقل ميلًا شديداً، ليس بوصفه أداة الأدب في التعبير فحسب، وإنما أيضا بوصفه الآلية الوحيدة لضبط الشعور وتوجيهه، "حيث كان من المسلم به في هذه الفترة الابتعاد عن الخيال، لأنه يناقض العقل ويعبر عن الشهوة، ويشيع الشرور والعواطف المشوشة، إذ يتلقى الوحى من الشيطان، فيظنه وحيًا سماوياً"(٦٥).

ومن هذا المنطلق اهتمت الكلاسيكية باكتشاف الكليات، التي تحد بطبيعتها من انطلاق الخيال، والتي تصور عالمًا خلقيًا ثابتًا على مر العصور، ولهذا نادت بالحقيقة المطلقة الثابتة، واعتبرتها الشيء الوحيد المعبر عن ماهية الجمال، وقللت في المقابل من قيمة الخيال، الذي وصفوه بأنه ملكة فوضوية، لا تخضع لسلطان العقل، وقد تذهب بنا إلى حالة من الهذيان والخلط (٦٦).

وقد استمر هذا الانبهار والتقديس لسلطة العقل حتى منتصف القرن الثامن عشر، إلى أن جاءت الرومانتيكية التي حملت معها رؤية مختلفة تمامًا لدور الخيال وحدوده في الفن(٦٧)، فقامت بالفعل بمراجعة شاملة لتلك العقلانية الجافة، من خلال أفكارها الجديدة التي نقلت المجتمع من السكون إلى الحركة، والتي أعلنت من خلالها أنه لم يعد هناك شيئًا اسمه الثبات المطلق، بل هناك ديناميكية وتغير دائم في الحياة بوجه عام(٦٨)، وما ينطبق على الحياة بوجه عام، ينطبق على الفن، إذ لم يعد المعيار في مجال الفن كما كان قبل الرومانتيكية موضوعيًا ثابتاً، وإنما أصبح الفن يتخذ منحى ذاتي، ويميل نحو النسبية، ولم تعد ماهية الجمال تكمن في الحقيقة المطلقة الثابتة، بل

أصبحت عند الرومانتيكيين تعبر عن النزعة الذاتية، التي تتأسس على النسبية والتغير. وقد جاءت الأعمال الرومانتيكية سواء الأدبية منها، أو الفنية لتعبر أشد تعبير عن تلك النزعة الذاتية.

وقد اعتمدت الرومانتيكية في ذلك على مرتكز مهم جدًا من مرتكزات الحداثة؛ وهو مرتكز الذاتية وفي هذا الإطار يمكن القول، بأنه إذا كانت الحداثة على مستوى الفكر قد أعلت من شأن الفرد ومجدته، ونظرت إليه بوصفه بطلًا قادرًا على صنع المعجزات، فإن هذا ما انعكس على الفن وتجلى بوضوح لدى الرومانتيكية، التي عملت على طغيان الذاتية في الفن والأدب، وجعلت من الاندماج بين الإنسان والطبيعة مرتكزًا أساسيًا لها، وذلك من خلال دعوتها إلى ضرورة العودة إلى الطبيعة، بوصفها الملاذ الوحيد الذي يحتضن الإنسان في غربته وعزلته؛ وهو ما نلمسه بكل وضوح في أعمالهم الأدبية، التي فاضت بالصور المنطلقة من الخيال، والتي عبرت عن المشاعر، والعواطف الذاتية في مواجهة العقلانية والقواعد الصارمة.

كما نلمسه أيضًا في معظم لوحاتهم التي اتسمت بالاندماج التام بين الإنسان والطبيعة المحيطة به، فالإنسان في الأعمال الرومانتيكية، لم يكن عنصرًا منفصلًا عن الطبيعة، وإنما كان جزءًا من الكل المتمثل في الطبيعة، فمع الرومانتيكية حظى الفن كتعبير عن المشاعر والعواطف، والانفعالات المنطلقة من الخيال بأهمية ملحوظة، ومن هذه الوجهة يعد روسو الأب الروحي الذي مهد للرومانتيكية في الحضارة الغربية، وذلك لأنه رفض من جانبه ما ذهب إليه الكلاسيكيون، حين أكد على أن الفن فيض من المشاعر، وليس وصفًا أو إعادة تقديم للعالم التجريبي[٦٩]، ولعل هذا ما نلمسه بوضوح في الاعترافات التي نشرها في أواخر حياته، والتي عبر فيها عن كل ما يعانى منه الإنسان الحديث من حزن وتقوقع حول الذات، وبحث مستمر عن بديل للحياة الواقعية المؤلمة، ولهذا مثلت اعترافات روسو أول محاولة في الأدب الحديث لإعطاء صورة ذاتية للإنسان؛ فبهذه الاعترافات أدخل رسو الذاتية إلى الأدب وبذر بذور

الرومانتيكية، بحيث قال فيه جوته، إذا كان فولتير هو نهاية العالم القديم، فإن روسو هو بدء العالم الجديد(٧٠).

وجوته فيما يبدو لي محقًا فيما ذهب إليه، إذ في ضوء أفكار روسو تفوق الفن كتعبير عن العواطف على الفن الحكائي، ولم يعد الجمال بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة؛ هو الهدف الوحيد للفن، وإنما أصبح مجرد مظهر من مظاهر الفن(٧١)، وبهذه الذاتية المفرطة مثلت الرومانتيكية ثورة حقيقية في الفكر والحياة بوجه عام، كما مثلت كذلك حدًا فاصلًا بين العالم القديم ممثلًا في الكلاسيكية بكل انبهارها بسلطة العقل، وقواعدها الدقيقة في مجال الفن، وبين العالم الحديث بتقديره للحواس، وبكل أفكاره عن الذاتية والنسبية والتغير والمرونة في القواعد والمعايير.

وكان من الطبيعي في ظل هذه الذاتية، ألا يحظى العقل كمرتكز أساسي من مرتكزات الحداثة بإعجاب فناني الرومانتيكية، بل استبدلوه بالخيال والإلهام، بوصفهما أفضل أداتين للكشف عن الحقائق والتعبير عنها، وذلك لأن الحقائق من وجهة نظرهم، لا تتجلى إلا في عالم الأحلام، وفى ذلك يقول نوفاليس(١٧٧٢– ١٨٠١) أبرز شعراء الرومانسية" إذا كنا لا نرى أنفسنا نعيش في عالم الأحلام، فإنما مرجع ذلك إلى ضعف أعضائنا وحواسنا، ونحن على حد تعبيره لا نستطيع بلوغ عالم الأحلام وراء هذا العالم الواقعي، إلا عندما نتخلى عن العقل الواعي ونطلق العنان للخيال(٧٢)، وذلك لأن الفن كما يراه الرومانتيكيون حلم يقظة نستسلم له إرادياً(٧٣)

وهكذا يمكن القول، بأن إن الفنان الرومانتيكي لم يتردد لحظة واحدة في التمرد على النزعة العقلانية، التي بدأت مع تقدم العلم وتوسع المعرفة، وكانت سمة أساسية اتسمت بها الحضارة الغربية في القرن الثامن عشر، بل ويمكن القول بأنه إذا كانت الأسس الفلسفية للحداثة، قد تمثلت في سيادة الفكر العقلاني عند ديكارت في القرن السابع عشر، وكنط وفلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر، فإن الحركة الرومانتيكية قد جاءت لتتمرد على تلك الأفكار الفلسفية التي أهملت المشاعر والعواطف، والتي

مثلت بالنسبة للفنان الرومانتيكي مجالات خاصة بالذات الإنسانية، ليس بمقدور العقل الإلمام بها، وبناء عليه حددت الرومانتيكية موقفها من العقل بتقليل دوره أو رفضه، والاتجاه نحو الأحلام والخيال، وذلك لاقتناع أنصارها، بأن النزعة العقلانية قد ألحقت الضرر بإنسانية الإنسان، وهددت روحه وخنقت حريته التي هي جوهر وجوده.

وعلى الرغم من إعجابي الشديد بالمدرسة الرومانتيكية، واقتناعي بأنها كانت مدرسة حداثية، ثارت على الأفكار التقليدية في مجال الإبداع الفني، إلا أننى أرى أنها قد ابتعدت عن الصواب كثيراً، عندما تبنت النظرة الأحادية التي جعلتها في تقديري، لا تختلف كثيرًا عن الكلاسيكية التي سبقتها، فكلاهما قد تطرف عندما مال إلى طرف على حساب الطرف الآخر، فالكلاسيكيون قد مالوا إلى العقل، وابتعدوا عن الخيال، واعتبروه ملكة فوضوية، والرومانتيكيون من جانبهم قد ابتعدوا عن العقل لصالح الخيال، ومالوا إلى الداخل على حساب الخارج. وبذلك لم ينجحوا في أن يمنحوا الإنسان توازنه المفقود، وإنما انزلقت تعبيراتهم إلى دائرة التطرف، عندما اختزلوا ماهية الفن في حرية التعبير عن المشاعر والانفعالات الذاتية، مهما كان غرابتها أو خروجها عن المألوف، ودون التفكير في أي ضوابط اجتماعية أو أخلاقية.

ومن هذه الزاوية يمكن القول، بأنه إذا كانت الحداثة على المستوى الفلسفي، قد اتخذت من الحرية مرتكزًا لها، فإننا نلاحظ أن الفنان الرومانتيكي قد جاءت أعماله الفنية والأدبية، لتعبر أشد تعبير عن تلك الحرية، بل والأكثر من ذلك أن الفنان تبعًا للرومانتيكية قد أصبح حراً؛ وهو حر إلى حد غريب إلى حد الشعور بالوحدة والعزلة، لدرجة أصبح معها الفن كما يقول ارنست فيشر مهنة نصف رومانسية ونصف تجارية[٧٤]، ومن هذا المنطلق، نظر الكثيرون إلى الرومانسية التي نادت بالحرية، وأهملت العقل لصالح الخيال على أنها بداية للانهيار، الذي وجه الفن الغربي في القرن العشرين "نحو آفاق جديدة، انزلقت بالتعبيرات الجمالية في خاتمة المطاف، إلى منطقة من الأهواء الذاتية، ومن ثم إلى اللاوعي الذي جعل منه السيرياليون بعد ذلك المحرك

الأساسي للخلق الفني[٧٥]، ونضيف إلى ذلك فنقول، أنها قد مهدت كذلك لما أتت به الدادية فيما بعد من أفكار، جعلتها تتخذ من العرضي والزائل والمألوف موضوعًا لها، ولهذا مثلت الرومانتيكية بصورة أو بأخرى البذرة الأولى لنشأة فن ما بعد الحداثة.

ومن أهم أعلام الرومانتيكية تأثيرًا في فن التصوير الفنان الفرنسي أوجين ديلاكروا(١٧٩٨– ١٨٦٣)، هذا الفنان الذي وصفه هربرت ريد بأنه رومانسي حتى النخاع، إنه رجل يغطى الأوراق بأحلامه[٧٦])، بل ويذهب ريد إلى أبعد من ذلك فيقول أن كلمة رومانسي لا تكفى لوصف رومنسيته[٧٧]، نجح هذا الفنان في أن يعبر ببراعة عن سمات الحداثة، عندما استبدل في لوحاته كل ما هو قديم بما هو جديد، فاستبدل صور الآلهة والأبطال القدامى بصور الأبطال المعاصرين، واهتم بالتعبير عن العواطف المتأججة، مهما كان غرابتها أو خروجها عن المألوف، كما نجح أيضًا في أن يوظف الألوان في خلق الأشكال الفنية، التي تفيض بالحياة الزاخرة، وتمتلئ بالمشاعر والعواطف، وتعبر عن الحركة والحيوية، ومن أشهر لوحاته(أسد يفترس حصان)، تلك اللوحة التي جسد من خلالها معظم سمات المدرسة الرومانتيكية.

والمتأمل في هذه اللوحة، يلاحظ أنها قد جسدت كل معاني العنف والوحشية والإفتراس، من خلال الشكل الذي تتوغل فيه مخالب الأسد في جسد الحصان، نجح صاحبها في أن يعبر ببراعة عن حجم المعاناة، وعن مشاعر الاغتراب والوحشية، التي

عانى منها كل المجتمع الفرنسي بعد الثورة الفرنسية، دون أن يطغى منظر الشر أو القبح فيها على لذة التأمل، ودون أن يتحول العمل ككل إلى شيء كريه، يفقد مبرر وجوده (٧٨)

واللوحة في مجملها تعد حلمًا مرئياً، أو توظيفًا للخيال في التعبير عن المشاعر الذاتية، إذ لا يعقل أبدًا أن يكون هذا الفنان، قد جلس بالفعل ليشاهد هذا المنظر المرعب، أو يتأمله في العالم الطبيعى، وبعد ذلك قام بتصويره؛ وإنما الأقرب إلى الصواب، أن هذا المنظر هو من وحى خياله، جاء تعبيرًا عن الافتراس والوحشية، التي لحقت بالإنسان الأوربي في هذا الوقت. كما أنها من ناحية أخرى يمكن تفسيرها، بأنها تعد تمردًا على العقل الذي قدسته الحداثة وتغنت بقدراته، وتنبأت بأن حل جميع مشكلات الإنسان سيكون من خلاله، غير أنه قد اكتشف في خاتمة المطاف، أن هذا العقل هو سر شقاؤه.

وإذا كان من سمات المدرسة الرومانتيكية في فن التصوير؛ هو التركيز على الألوان فإننا نجد أن هذا ما حرص عليه ديلاكروا هنا؛ فهو لم يستخدم الخطوط الحادة في التمييز بين الأشكال التي تتكون منها اللوحة، وإنما ارتكز على الألوان؛ وهذا تعبيرًا عن اقتناعه التام، بأن الألوان هي أكثر العناصر قدرة على توضيح مشاعر الفنان وعواطفه لدى المتلقي، والدليل على صحة ما نقول أن من يتأمل في هذه اللوحة، سيجد أنها لا تنطوي على أي خطوط حادة أو بارزة للفصل بين الأشكال، وإنما سيجد أن الفاصل هنا مجرد فاصل لوني، برع فيه الفنان في اختيار الألوان المناسبة؛ التي ضاعفت من تأثير الموقف، وعبرت عن الحالة الشعورية التي يعانيها الفنان بسبب الحرب، وما نتج عنها من خراب ودمار وافتراس وعنف.

٢- الانطباعية impressionist

جاءت الانطباعية بعد الرومانتيكية، فكانت هي الأخرى ثورة على القديم، واستمرارا للتغير والتطور المستمر في مجال الفنون، حيث اختفت معها طرق الأداء

التقليدية، وأضحى معها الفن محاولة للإمساك باللحظة الراهنة، وقد انطلقت الانطباعية في مسيرتها الفنية من أفكار كانط عن الشكل الخالص، تلك الأفكار التي تحول في ضوئها الشكل إلى قيمة في ذاته.

كما انطلقت أيضًا من التطور والتقدم السريع في مجال العلم، وخاصة الأبحاث الفيزيائية المتعلقة بالضوء، والتي في ضوئها تحررت الرؤية الفنية للطبيعة من المنهج الأكاديمي، وأضحت القيم الضوئية هي المعيار المهم في مجال الصورة الفنية.

ويرجع الفضل في هذا التحرر فيما يبدو لى، إلى تأثر الانطباعيين بالأساس العلمي لطبيعة الضوء، هذا الأساس الذي اكتشفه العالم إيزاك نيوتن (١٦٤٢– ١٧٢٧) عندما كان يعمل في معمله وبين يدية منشور زجاجي، فلاحظ سقوط ضوء الشمس الداخل من النافذة على المنشور، وانعكاسه على الجدران بمجموعة من الألوان، تشبه ألوان قوس قزح، فظهرت نظرية تحليل الضوء، وملخصها أن الضوء يمكن بالتحليل، أن يتحول إلى ألوان الطيف الشمسي، وأن ألوان الطيف الشمسي حينما تندمج معا تتحول إلى ضوء [٧٩].

وفى إطار هذه النظرية انطلق الفنانون الانطباعيون إلى الطبيعة، ينظرون إليها من خلال هذا المنشور الزجاجي[٨٠]، فأعلنوا أن الحقيقة الفنية حقيقة ضوئية، ينبعث الضوء فيها من باطن الأشياء ذاتها إلى العين؛ وبالتالي فهي حقيقة نسبية متغيرة؛ وهي نظرة تختلف بطبيعة الحال، عما كان سائدًا في المنهج الأكاديمي القديم، وعما كان سائدًا في الفلسفة كذلك.

وقد تجلت هذه النظرة بوضوح عند أهم أعلام الانطباعية؛ وهو كلود مونيه الذي قام بتطبيق أو بمراعاة هذه الحقيقة العلمية في أعماله الفنية، التي يمكن وصفها بأنها لم تكن نسخة مكررة من الطبيعة، وإنما كانت خدعة الهدف منها إعادة عرض التأثير العام للطبيعة[٨١]، ولكى يتمكن كلود مونيه من تنفيذ ذلك، كان يقف أمام المنظر الطبيعي المراد تصويره، ثم يبدأ بالتصوير بسرعة خاطفة، مركزًا كل مهارته

على تسجيل ضوء الشمس، وتأثيره على المنظر الطبيعي، ونظرًا لحرصه الشديد على أن تكون لوحاته تجسيدًا ضوئيًا سريعًا لإحساساته المباشرة عن الضوء، الذي يسقط على المنظر الطبيعي الماثل أمامه، كان يستبدل لوحته بلوحة أخرى، ليسجل انطباعاته الضوئية عن المنظر في حالته المستجدة، وكان يقوم بتكرار هذه العملية، كلما ارتفعت الشمس عن المنظر قليلاً، إذ بارتفاعها كان يظهر تأثيرها على المنظر ككل، و بهذه الطريقة كان يصور المنظر الواحد مرات متعددة، أملًا في القبض على هذا الانطباع المتغير، الذي لا يمكن الإمساك به (انظر لوحة انطباع – شمس مشرقة).

إنطباع– شمس مشرقة كلود مونيه١٨٧٢

ومن يتأمل في هذه اللوحة، يمكنه أن ينتهي إلى، أنه إذا كانت الأسس الفلسفية للحداثة، قد تمثلت في الانبهار التام بالعقل بداية من ديكارت ثم كانط وفلاسفة التنوير، فإن المدرسة الانطباعية في ضوء تأثرها بالتقدم العلمي، قد جاءت لتعلن تمردها على تلك الأفكار الفلسفية، فالحقيقة الفنية قد أضحت مع كلود مونيه حقيقة ضوئية متغيرة، لا يمكن صياغتها إلا في سلسلة من الألوان المتنوعة، التي تتغير من لوحة إلى أخرى، وتعبر عن انطباعات اللحظة الراهنة، بعيدًا عن الانبهار بفكرة الحقيقية المطلقة التي تنبع من سلطة العقل. وبذلك خالف الفن ممثلًا في الانطباعية، ما كان سائدًا من أفكار فلسفية حداثية، تنادي بأن الحقيقة مطلقة وثابتة مقرها العقل.

بل ويمكن القول كذلك بأنه إذا كانت الحداثة قد جاءت على مستوى الفكر الفلسفي بوجه عام، لتعبر عن ثورة على كل الأفكار التقليدية، وقد انتقلت هذه الثورة إلى مجال الفكر الجمالي، فأصبح هو الآخر رافضًا للأفكار التقليدية، وعلى رأس جميع الأفكار التقليدية، تأتى فكرة المحاكاة التي سيطرت لسنوات طويلة في تاريخ الفن الغربي، فإننا نلاحظ أن فن الحداثة ممثلًا في الانطباعية، قد جاء ليعلن من جانبه رفضه الشديد لهذه الرؤية التقليدية، بقطع الصلة مع المحاكاة التي يسعى الفن فيها للتقصي الدقيق، والمنظم لكل مظاهر العالم الخارجية، والتى تحولت مع الانطباعية ربما بتأثير هيجل إلى رؤية جديدة، تؤكد على أن الفن مهما تشابه مع الطبيعة، إلا إنه لا يمكن أن يكون محاكاة أو نقل آلى للأشياء الموجودة في الطبيعة، وإنما هو حيلة يتم عن طريقها ترجمة إحساس الفنان لحظة التصوير وجعله مرئياً، وذلك لأن الفنان الانطباعي لا يرى الحقيقة في الأشياء الواقعية، وإنما يراها في الإحساس الذي جعل منه مصدرًا لكل حقيقة، لقد تحولت الطبيعة مع الفنان الانطباعي إلى حالة من التحول، والتغير المستمر الذي يعبر عن الشعور في المقام الأول؛ وهو ما نلمسه بوضوح في لوحات كلود مونيه، الذي جسد من خلالها الاهتمام باللحظة الآنية، وبالانطباع الحسى أكثر من الاهتمام بالأشياء التي تخلق هذا الانطباع، وذلك لأن الأشياء من وجهة نظره متغيرة، والحقيقة دائمًا في حالة حركة وتغير مستمر.

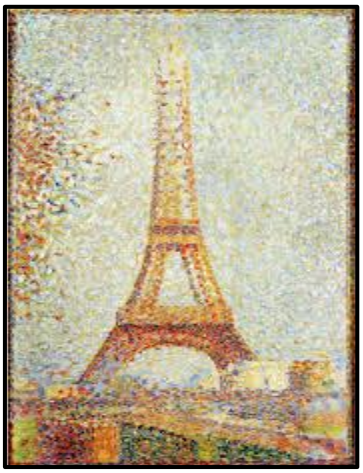
وفى هذا السياق حث كلود مونيه أصدقائه على الثورة على الفكر التقليدي، بالخروج إلى الطبيعة، وهجر قاعات التصوير المغلقة تماماً، ونادى بعدم حمل الريشة إلا أمام الموضوع؛ وهو ما طبقه بنفسه بواسطة زورقًا صغيراً، كان يمتلكه جعل منه مرسماً، يتيح له استكشاف مظاهر الطبيعة المتغيرة حول النهر [٨٢].

ولم يقف تأثر فناني الانطباعية بالتقدم العلمي عند هذا الحد، بل حرصوا كذلك في ضوء تأثرهم بقوانين العلوم الطبيعية عن الضوء إلى تفكيك وحدة العالم، فردوه إلى مجموعة من الأضواء والألوان التي تستطيع استيعاب المدركات الحسية والتعبير عنها؛

وهو ما تجلى بوضوح عند واحد من أهم أعلامها؛ وهو جورج سورا Georges. Seurat هذا الفنان الذي عبر بشكل جيد عن تأثر الفنان الانطباعي إلى أقصى درجة بنظرية تحليل الضوء، "حيث كان هدفه الأول هو تحليل الضوء، وتفكيك الألوان على اللوحة، ثم إعادة تركيبها في العين، وذلك لأن اللوحة من وجهة نظره لا تمثل شيئاً، ولا ينبغي لها أن تمثل شيئًا غير الألوان[٨٣]؛ وهو ما وثقه عمليًا عندما ابتدع أسلوب التنقيطية pointillism، وهو أسلوب يرتكز بشكل أساسي على نثر نقاط دقيقة من الألوان الأولية إلى جوار بعضها، حتى يتكون اللون المطلوب[٨٤]، فاللون الأخضر مثلًا لا يوضع أخضر مباشرة، ولكن يتكون من نقط صفراء، وأخرى زرقاء، والعين هي التي تقوم بالإدراك فتشاهده أخضرًا؛ وهي فكرة استمدها من ألوان الطيف التي هي ترجمة لشعاع الضوء[٨٥].

وهذا بكل تأكيد يختلف عما كان سائدًا من قبل، وذلك لأن المصورون قبل الانطباعية، قد اعتادوا أن يستخرجوا اللون المطلوب عن طريق مزج لونين أو أكثر بعيدًا عن اللوحة، وعندما يتوصلوا إلى اللون المطلوب، يقوموا بتلوين اللوحة به، فجاء جورج سورا بطريقته الجديدة ليستخرج اللون المطلوب عن طريق المزج بين الألوان على اللوحة نفسها، مؤكدا بذلك على أن المهم في تأليف اللون هو الضوء؛ فهو العامل الوحيد الذي يحدد الألوان التي يحسها الفنان، بل ويحدد الجمال أيضًا "فالجمال مع الانطباعية كما يقول هربرت ريد يأتي ويذهب مع تموجات الضوء واهتزازه[٨٦])

وهكذا عبر جورج سورا بأسلوبه الجديد في التعبير عن تأثره التام بالحقيقة العلمية، التي تقول أن الضوء هو المتحكم الأول والأخير في عملية الإدراك البصرى، وأن حدوث الانطباع يتوقف بطبيعة الحال على مدى الرؤية، والمسافة التي تفصل بين اللوحة وعين المتلقي، فإذا كانت النظرة عن قرب ضاع الانطباع، وذلك لأننا ندرك في هذه الحالة النقط اللونية منفصلة، أما إذا ابتعدنا بقدر مناسب فسوف نرى اللون، أي أن المهم في هذه العملية، ليس هو الأشياء أو الألوان، وإنما المهم هو الضوء؛ فهو المنوط بتحديد الألوان التي يحسها الفنان (انظر لوحة برج إيفل.)



والدليل على صحة ما نقول إن من يتأمل في هذه اللوحة، سيرى أنه من الضروري لكى نفهم هذه اللوحة أو أي لوحة انطباعية أخرى، أن نقف منها على بعد مناسب، كي تقوم العين بمزج الألوان، فعندما ننظر إليها من مسافة مناسبة، فإن هذا يتيح لنا رؤية ناجحة، بعيدًا عن تفكك الألوان المنتشر على سطح اللوحة، في حالة النظر إليها من قرب.

وبهذه الطريقة نجحت الانطباعية فيما يبدو لي، في أن تمنح المتلقي دورًا فاعلًا في تجربة التلقي، تحول معها من مجرد شخص سلبي يتلقى ما يُعرض عليه فقط إلى شخص إيجابي، يشارك بدوره في اكمال معنى العمل الفني، وذلك لأن المتلقي تبعًا للانطباعية يكتشف بنفسه حدود الأشكال، ويستوعبها في عملية عقلية تضفي على الألوان مزيدًا من النضارة والإبهار. ويبدو لي أن الانطباعية بذلك، قد أعلنت عن تأثرها الواضح بما انتهت إليه نظرية النسبية، وقد مهدت في الوقت نفسه إلى الأفكار الفلسفية ما بعد الحداثية، التي منحت المتلقي دورًا مهمًا في إكمال معنى العمل الفني، وهي الفكرة التي ظهرت عند رولان بارت، عندما حدثنا عن "موت المؤلف"، تلك الفكرة التي لم يعد في ضوئها العمل الفني خاضعًا لذاتية المبدع، وإنما أصبح خاضعًا لسلطة المتلقي. هذا الأخير الذي أصبحت له سلطته المطلقة على العمل الفني، ولا يحق لأحد مراجعته فيها.

ويبدو لي أن تأثر الانطباعيون بنتائج العلوم الطبيعية قد بلغ أقصاه، عندما انطلق الفنان الانطباعي من فكرة تفتت الذرة، التي توصل لها التقدم العلمي في العصر الحديث، والتى في ضوئها لم يعد هناك مركزًا ثابتًا يمكن الرجوع إليه، فقد اهتزت جميع المراكز، وعلى رأسها جميعًا اهتز موقع الإنسان، فهو لم يعد مركزًا للكون طبقًا لنتائج العلم التجريبي، فجاء الفنان الانطباعي من جانبه ليعبر عن هذه الحقيقية، ولكن بطريقته الخاصة "عندما قدم لنا لوحات ليس لها مركزًا بصريًا محدداً، وإنما تنتشر الألوان فيها في جميع الاتجاهات"(٨٧) لوحات تفتت سطحها إلى مجموعة من النقاط اللونية المنفصلة، التي تحول معها الإنسان إلى مجرد بقعة لونية بين باقي الألوان الأخرى، والدليل على صحة ما نقول، أن من يتأمل في اللوحات الانطباعية يمكنه أن يلاحظ أن الإنسان في لوحاتهم قد اختفى، أو تحول إلى مجرد ظاهرة مثل باقي الظواهر الأخرى، أي تحول إلى شيء، بل إنه يبدو أحيانًا أشد الأشياء عجزًا وضالة، لقد تحلل الإنسان في لوحات الانطباعيين، إلى مجموعة من الأضواء والألوان، كما لو كان شيئًا لا يختلف في وجوده عن باقي الأشياء الأخرى.

ومن هذه الزاوية التي ركز فيها الفنان الانطباعي على انطباعات اللحظة العابرة، وأهمل دور الإنسان داخل لوحاته، قد يتهم البعض الفنان الانطباعي بأنه مجرد شخص لا يهمه من الحياة سوى تجربته الخاصة وانطباعاته الشخصية؛ التي جعلته يقف من الحياة موقف المتفرج الذي لا يعنيه أن يقدم أي عمل إيجابي. والواقع أننا نختلف مع أصحاب هذا الرأي فالفنان الانطباعي لم يقف من الحياة موقف المتفرج السلبى، وإنما بذل كل ما في وسعه، لكى يعبر عن أزمة الإنسان الحديث، وما يواجه من عجز واغتراب في عالم مفتوح الدلالات ومتعدد المراكز، عالم فقد أفراده ماهيتهم الحقيقية،

لأنه لم تعد فيه حقيقة واحدة، بل حقائق متعددة، فشل معها الإنسان في أن يصل إلى تصور موحد للعالم، فجاء الفنان الانطباعي ليعبر بطريقته الخاصة عن اللا حقيقة، وعن نسبية المعرفة الجمالية، وهو ما تجلى بوضوح من خلال أيقونة الصورة المكررة، التي جسدت الفراغ المعنوي الذي شعر به فنان وإنسان هذا العصر، مثال ذلك لوحة انطباع شمس مشرقة، ولوحة صاحبة المظلة، وكاتدرائية روين لكلود مونيه، فأي هذه الصور تعبر عن الحقيقة ؟ الواقع إنها جميعًا لا تعبر عن الحقيقة وإنما تعبر عن اللاحقيقة، لأنه لم تعد هناك حقيقة واحدة يمكن التعبير عنها، وإنما هناك حقائق متنوعة بتنوع الأفراد، يهدم تنوعها في كل لحظة أسطورة العقل، بوصفه المصدر الوحيد للحقيقة.

ومن هذا المنطلق يمكن القول، بأن الانطباعية بطريقتها الجديدة في التعبير، لم تعلن عن تمردها على الأفكار التقليدية في فن التصوير فحسب، وإنما عبرت كذلك عن ثورة على الأفكار الفلسفية السائدة في مرحلة الحداثة، وخاصة الأفكار التي تعلى من شأن العقل، وتؤكد على الثبات والإطلاق.

صاحبة المظلة كلود مونيه

كاتدرائية روين – كلود مونيه

وإذا ما أردنا أن نقف على الأساس الفلسفي الذي استمدت منه الانطباعية مبادئها الفنية، يمكن القول بأن هذا الأساس يرجع بجذوره إلى عبارة (هيراقليطس – ٥٤٠ – ٤٧٥) ق. م المشهورة التي لخص فيها فلسفته في التغير والصيرورة، والتي يقول فيها " إنك لا تنزل النهر الواحد مرتين، فإن مياه جديد تجري من حولك ؛" فهذه العبارة قد تركت أثرًا ملحوظًا على فناني الانطباعية، لدرجة قد يصح معها القول، بأن منهج الانطباعية بكل أساليبه وتقنياته الفنية، يهدف قبل كل شيء إلى التعبير عن هذه المقولة الفلسفية، التي لم يعد في ضوئها هناك حقيقة ثابتة، وإنما أضحت الحقيقة في تغير مستمر، والمتأمل في أي لوحة من لوحات الانطباعية، سيجد أن الفنان الانطباعي انطلاقا من هذه الفكرة، لا يرى من الطبيعة سوى التغيرات التي تطرأ عليها، بحسب تبدلات الزمن في لحظة التصوير ذاتها، إنه كفنان انطباعي لا يهتم في لوحاته إلا بظاهر الأشياء، التي تتبدل دون هوادة بفعل المتغيرات الضوئية المتلاحقة على الأشكال، وهو لا يحرص إلا على تسجيل انطباعاته الحسية كما يبصرها بعينيه، وذلك لأن كل ظاهرة من ظواهر الطبيعة، تمثل في نظر الفنان الانطباعي حادثًا عابرًا لن يتكرر أبداً، إنها كالنهر الذي (لا يستطيع أن ينزل فيه مرتين).

وإذا ما أردنا أن نقف على أساس فلسفي آخر للانطباعية، يمكن القول بأن الانطباعية قد انطلقت أيضًا من الفكر السوفسطائى، الذي وضع بالفعل أسس ومبادئ هذه المدرسة، فأعلام السوفسطائية قد أرجعوا جميع القيم، سواء الأخلاقية أو الفنية منها إلى المصدر الإنساني، وبناء عليه نظروا إلى الفن بوصفه ظاهرة إنسانية، يمكن أن تتبدل وتتغير حسب اختلاف الزمان والمكان، فهذه الأفكار قد تركت أثرها الكبير على فناني الانطباعية، لدرجة قد يصح معها القول، بأن اهتمام فناني الانطباعية، بتسجيل الإحساسات الذاتية إزاء ظواهر الإدراك الحسى، التي تتبدل دون هوادة بفعل المتغيرات الضوئية المتلاحقة على الأشكال، وتأكيدهم المستمر على أن معيار الجمال في فن التصوير؛ هو تسجيل هذه الانطباعات المتغيرة؛ هو بكل تأكيد امتداد زمنى للفكر السوفسطائى، الذي وضع أسس النزعة النسبية في مجال الدراسات الجمالية.

ولا ننسى فوق كل هذا الأثر الكبير الذي تركه (الكوجيتو) الديكارتي (أنا أفكر إذن أنا موجود) على الفنان الانطباعي، فتلك العبارة التي فصلت العقل عن الشعور، أو العقل عن الحواس، قد ألقت بظلالها على فنان الانطباعية، فحولها في ضوء تأثره بالنسبية التي منحته رؤية جديدة للعالم من (أنا أفكر إذن أنا موجود)، إلى (أنا أحس إذن أنا موجود)، تعبيرًا من جانبه عن ميله الواضح نحو الحس الفني، المتحرر تمامًا من أي صورة ذهنية سابقة، تجزم بأن الحقيقة ثابتة، وذلك لأن الحقائق من وجهة نظره ليست أكثر من تجربة خاصة، وأحاسيس شخصية تلعب الحواس الدور الأكبر في بنائها والحصول عليها.

ويمكننا كذلك الربط بين مبادئ الانطباعية وأفكار كانط الفلسفية، ولتوضيح ذلك نرى أنه إذا كان كانط قد وضع أسس فكرة استقلال الفن عن الأغراض النفعية والمادية والعملية، فإن هذا ما أكده الانطباعيون في مجال التصوير، عندما حرروا الفن من اللغة المنطوقة، وأعلنوا أن للتصوير لغته الخاصة، التي لا يمكن ترجمتها إلى لغة أخرى، وذلك لأن أهم مفردات هذه اللغة؛ هي الألوان التي لا يمكن ترجمتها إلى اللغة المنطوقة.

٣- التكعيبية Cubism

جاءت التكعيبية بعد الانطباعية، فكانت هي الأخرى ثورة على القديم واستمرارًا للتغير، والتطور المستمر في كل مظاهر الحياة، عبرت من جانبها عن أهم سمات الحداثة؛ وهي الانبهار التام بسلطة العقل والثورة على القديم؛ وهو ما تجلى بوضوح في رفض أنصارها الوسائل المتبعة في التصوير الغربي عند فناني الانطباعية، الذين أشاعوا الفوضى في الوعى الجمالي الغربي بلقطاتهم السريعة والسهلة والمباشرة، فجاء فناني التكعيبية ليعلنوا ابتعادهم عن هذه السهولة والمباشرة في التعبير، فاتجهوا إلى التجريد من خلال إعادة بناء الصورة على أسس جديدة، كتمثيل الأشياء من مختلف زواياها، مستعينين في ذلك بالخطوط الهندسية، التي عكست انبهارهم التام بسلطة العقل، وأضفت على فن التصوير معانى جديدة اختلفت بصورة واضحة عما كانت تسعى إليه الانطباعية، التي أدركت الأشياء بحواسها، وزعمت أن الحقيقة تتجلى في تسجيل المظاهر الخارجية واللحظات العابرة.

ويبدو لي أن هذه الأسس الجديدة التي نادت بها التكعيبية، قد جعلت منها فعلًا بداية مرحلة خلاقة في تاريخ تطور الفن الغربي، لم يشهدها تاريخ الفن منذ عصر النهضة.

وكغيرها من المدارس الفنية في مرحلة الحداثة، انطلقت المدرسة التكعيبية في مسيرتها الفنية من التطور الملحوظ في مجال الفلسفة، ومن والتقدم الملموس في مجال العلم، وخاصة علوم الرياضيات.

فعلى المستوى الفلسفي تأثر فناني التكعيبية بالأفكار الفلسفية تأثرًا ملحوظًا. وإذا ما أردنا تحديد نقطة انطلاق فلسفية انطلقت منها التكعيبية، يمكننا في هذا السياق الربط بكل سهولة بين مبادئ التكعيبية، وأفكار ديكارت الفلسفية، ففناني التكعيبية كديكارت يقدمون العقل على الحواس، ويحرصون على تقديم فكرتهم عن الواقع الذي يدركونه من خلال العقل، وليس من خلال الحواس، وذلك لأنهم كما يقول جورج

براك(١٨٨٢- ١٩٦٣)؛ وهو من أبرز مؤسسي التكعيبية، يعتقدون أن الحواس تشوه، بينما الفكر يبنى، ويشكل العقل في نظرهم الآلية الوحيدة للوصول للحقيقة الفنية، التي لا يمكن اختزالها في الظاهر فحسب، وهذا تعبيرًا على اعتراضهم على اختزال حقيقة الأشياء في الظاهر، كما زعم هوسرل الذي رأى أنه ليس هناك حقيقة سوى في الظاهر، بوصفه جوهر الحقيقة الذي ليس بعده جوهر.

ومن ناحية أخرى، يمكن القول بأنه إذا كان فلاسفة الحداثة، قد أفاضوا في الحديث عن المطلق والمجرد، فإن فناني التكعيبية قد عبروا عن إحساسهم العميق بالمطلق والمجرد، عندما أعلنوا رفضهم لفكرة المحاكاة رفضًا صريحاً، وتعمدوا الابتعاد عن تصوير الواقع، بالاتجاه إلى تصوير الأفكار الكامنة داخل الذهن عن هذا الواقع، ولم ينتهى موقف الفنان التكعيبي من المحاكاة عند حدود الرفض فحسب، وإنما تعداها إلى اعتبار أسلوب المحاكاة أسلوب لخداع العين، يجب التخلص منه، ومن هذه الوجهة تبني فناني التكعيبية للتخلص من هذا الخداع البصري أسلوبًا جديدًا في التعبير، استخدموا فيه الخطوط الهندسية لتصوير الموضوع من كافة وجوهه؛ وهو بالفعل وضع تجاوز فيه الفنان الواقع واتجه نحو التجريد.

وباستبعاد التكعيبية لكل صور المحاكاة، عبرت التكعيبية فيما يبدو لي عن سمة أخرى مهمة من سمات الحداثة الفنية؛ وهي تحرر الفن من الارتباط بأي سلطة تقع خارج ذات الفنان، وتقف في طريق انطلاقه، أو تحاول أن تقيده، وذلك لأن التنظيم الشكلي قد أضحى مع التكعيبية؛ هو المعيار الوحيد للحكم على العمل الفني، وهو ما يكشف لنا بوضوح تأثرهم الكبير، بأفكار كانط عن استقلال الفن عن أي شيء يقع خارج حدوده. نظرًا لأن الجمال الخالص يكمن في الشكل الخالص.

وكما تأثرت التكعيبية بالأفكار الفلسفية، فإنها قد تأثرت كذلك بالنظريات العلمية، والمتأمل في لوحات التكعيبية سيجد أنها جاءت كتجسيد فنى لأفكار جاليليو الذي اعتبر الرياضيات السمة الرئيسية للمنهج العلمي؛ هذا الأخير الذي يستطيع وحده

تمكين الإنسان من اكتساب معرفة صحيحة بالعالم الطبيعي، إذ يقول عن الطبيعة أنها مكتوبة في لغة الرياضيات(٨٨)، ونحن لا نستطيع أن نفهمها، ما لم نبدأ أولًا بتعلم اللغة التي كُتبت بها، ونستوعب الرموز الواردة فيها من مثلثات ودوائر وأشكال هندسية أخرى، لولاها لكان من المستحيل فهم كلمة واحدة منها، ومن دونها يهيم المرء عبثًا في متاهة مظلمة(٨٩).

وكما تأثرت التكعيبية بالتقدم الذي تحقق في مجال العلوم الرياضية، فإنها قد تأثرت كذلك بالتقدم في مجال العلوم الطبيعية، حيث انطلقت من الحقيقة العلمية القائلة بأن الرؤية ينبغي ألا تعني دائمًا التسجيل الصادق، وأن الحواس ليست هي دائمًا كما تبدو عليه.

ومن أشهر فناني التكعيبية تأثيرًا ونفوذًا بابلو بيكاسو(١٨٨١- ١٩٧٣)، هذا الفنان العظيم الذي استطاع من خلال لوحاته الرائعة، أن يتخلص من القوالب القديمة في فن التصوير، حيث تحرر تمامًا في لوحاته من الالتزام بنقل العالم الخارجي ومهد من خلال ابداعاته في فن التصوير، إلى كل ما استُحدث من بناءات تجريدية للأشكال فيما بعد. ومن أهم أعماله الفنية الجرنيكا التي أنجزها عام ١٩٣٧؛ وهي تعد في الوقت نفسه من أهم نماذج فن الحداثة بشكل عام، ومن يتأمل في هذه اللوحة، سيجد أنها جاءت لتعبر تعبيرًا بليغًا عن غضب بيكاسو من القصف الجوي، الذي ضرب القرية الأسبانية جرنيكا، فقضى على أبناء القرية الأبرياء، وعلى القرية ذاتها، التي بدت وكأنها لم توجد من قبل(٩٠)، ولهذا تمثل هذه اللوحة كابوسا أو حلمًا مزعجًا ترجمه بيكاسو إلى لوحة حائطية، تمثل الحرب الأهلية ومصائبها في أسبانيا(٩١).

ومن هذه الوجهة تعد هذه اللوحة نموذجًا لجماليات القبح؛ فهى تختزل بداخلها كل ظلم الحرب ومآسيها، استوحاها بيكاسو من رحم الحرب، ولكن الجميل فيها أنها قد ابتعدت عن فكرة المحاكاة في معناها البسيط والساذج؛ حيث انطلق صاحبها من المضمون التعبيري الذي تلخص في غضبه، واعتراضه على الحرب وما ترتب عليها

من قتل للأبرياء بقسوة ووحشية، أنها تعبر عن واقع الحرب الأليم تعبيرًا بليغاً، وتتجلى بلاغة هذا التعبير بكل وضوح، في عدد من الرموز المشحونة بقوة تعبيرية، جسدت إلى حد كبير حجم الدمار والعنف والترويع للأبرياء، كالضحايا التي تفترش مقدمة اللوحة، والتي جاءت مقطعة الأجزاء تعبيرًا عن حجم الدمار والعنف والترويع للأبرياء، وإلى جانب الضحايا هناك رموز تعبيرية أخرى، كالثور الذي يرمز إلى العنف الغاشم الأعمى الذي لا يميز بين أعزل أو مسلح، أو بين مذنب و برئ، والحصان الذي يتألم ويرمز إلى الشعب الأسباني الذي وقع عليه الظلم، والجندي الواقع على الأرض؛ وهو يرمز للهزيمة، واللوحة في مجملها تفيض بكل معانى الظلم والقسوة والبؤس.

وعلى الرغم من أن هذه اللوحة جاءت لتعبر عن أهوال الحرب ومآسيها، إلا أن الجميل هنا أن بيكاسو قد نجح من خلالها أن يسلط الضور على بشاعة النتائج، التي تترتب على الحرب، مما جعل من هذه اللوحة أيقونة، تؤكد على أهمية السلام وضرورته. ورغم كل البؤس والمرار والظلم الذي تعكسه اللوحة، إلا أن بيكاسو قد أصر كذلك على أن يولد من خلالها الأمل من باطن الألم، فحاول أن ينشر الأمل في أن يحل سلام شامل لأكبر عدد من البشر، وهذا يتجلى من خلال النور المنبعث من المصباح الذي ينشر مساحة فسيحة من الأبيض في الألوان الموجودة في أعلى اللوحة، بحيث يمكن القول بأنه إذا كانت قاعدة اللوحة عبارة عن مساحة ضبابية قاتمة الألوان، فإن هذا الوضع يتغير كلما ارتفعنا لأعلى، حيث تزداد نسبة اللون الأبيض؛ فتزداد الإضاءة التي يزداد معها الأمل.

والمتأمل في هذه اللوحة، سيجد أنه إلى جانب اهتمام بيكاسو بالمضمون، نجده قد عبر كذلك عن ولعه الشديد بالخطوط، والأشكال الهندسية التي مكنته من التعبير عما يريد بصورة رمزية، وذلك لأنه "مع الرموز الهندسية لا نهتم بالأشياء المادية أو الأشكال المحسوسة، بل نركز فقط على المعاني الرمزية[٩٢]، وقد نجح بيكاسو إلى حد كبير في أن يوظف هذه الاشكال بصورة متوازنة، فلم يجعل منها قيمة في حد ذاتها، وإنما نظر إليه بوصفها جزءًا من النسق العام، الذي يضم جميع العناصر؛ وهو ما جسده بكل براعة في هذه اللوحة من خلال ذلك التوزان الهندسي الدقيق، وتلك التوزيعات المحسوبة لمناطق القاتم والفاتح في اللوحة، والتي تخلق نوعًا من التماثل الرتيب، كان من الممكن أن يطغى على التعبيرية العالية الكامنة داخل اللوحة، ولكننا نجد أن بيكاسو يجعل ذلك الإحكام الهندسي، يتفاعل في جدل حيوي مع الحس التلقائي، الذي يصنعه الانفعال العاطفي، والذي يقف وراء اندفاعات الأشكال وصرخاتها حوارًا لا يطغى فيه العقل على الوجدان ولا العكس، وإنما هو حوار قد خلق مع العمل، وتوحدت داخله الجزئيات بصورة طبيعية[٩٣].

ومن الملاحظ أيضًا في هذه اللوحة، أنه إذا كان التماثل والاتزان من أهم العناصر التي تضفى قيمة على العمل الفني، فإن المتأمل في هذه اللوحة سيكتشف أيضاً، أن بيكاسو قد قام ببناء أشكاله على تماثل تام تقريبًا بين نصفى الصورة الأيمن والأيسر، حيث رأس الرجل الرافع ذراعيه صارخًا في يمين الصورة، يساوي حجمًا وإضاءة رأس الثور، ورأس المرأة أسفله في يسار الصورة، ورأس الرجل حامل المصباح يساوى رأس الحصان ورأس المرأة المندفعة يساوي ذيل الحصان، وقدمها تساوي رأس وذراع الرجل الملقى، أي أن كل عنصر في يمين الصورة، له منظر مشابه في الحجم والإضاءة في اليسار، وهكذا يبدو البناء ككل في حالة سكون متوازن، ولكن دفع الحركة المتأتي عن التركيب، والصياغة للعناصر في اتجاهات متعددة ومتباينة، يخفى

تمامًا السكون البنائي الأساسي، بل ويثير فيه حيوية طاغية، وذلك أمر شديد الصعوبة والتعقيد، لا يتأتي إلا لفنان بارع، يعي تمامًا لغة الشكل، ويسيطر على أدواته(٩٤).

ويمكننا في ضوء كل ما سبق، أن ننتهى إلى القول بأن التكعيبية كانت نمطًا من أنماط فن الحداثة، ساهمت بشكل ملحوظ في حركة التطور الفني، وحققت تغيرًا حقيقيًا في المفاهيم الجمالية، واتفقت مبادئها مع الحقائق العلمية والنظريات الفلسفية، وكانت تلبى بالفعل احتياجا فكريًا ووجدانيًا للإنسان الحديث، الذي تغير إدراكه وتذوقه، وبالتالي فإنها لم تكن مجرد حركة عابرة في تاريخ الفن التشكيلي، وإنما كانت أسلوبًا فنيًا للتكيف مع الواقع المتغير، وليس هذا فحسب، بل إنها قد مهدت بالفعل بفضل التطور الذي حققته في الفن التشكيلي، لظهور الفن التجريدي الحديث، الذي انطلق أنصاره في مسيرتهم الفنية متأثرين بهندسة البناء التجريدي الصارمة، التي تتيح للشكل أن يصبح هو اللغة القادرة على التعبير؛ وليس مجرد وسيط لحمله(٩٥)، ورغم اهتمامهم الملحوظ بالشكل، إلا إنهم لم يهملوا المضمون أسوة ببيكاسو؛ وهو ما تجلى بوضوح عند كاندنسكي، الذي قدم لنا تجريدًا منضبطًا ابتعد تمامًا عن كل معاني الفوضى والعبثية.

ولكن بمجرد دخول البشرية إلى مرحلة ما بعد الحداثة، اختلف مفهوم التجريد وطرأت عليه تغيرات جذرية فأصبح تجريدًا خالصاً، قذف بالفن إلى دائرة من التجريد الباطل، وذلك لأن أنصاره مالوا إلى الشكل على حساب المضمون، وعجزوا عن تحقيق التوازن بينهما، وهو ما نلمسه بوضوح في بعض فنون مرحلة ما بعد الحداثة.

٤- التعبيرية التجريدية:

من أهم المدارس الفنية في مرحلة الحداثة، لا يركز أنصارها على تصوير الحقائق الواقعية، ولكنهم يحاولوا أن يصوروا المشاعر الذاتية للفنان (٩٦)؛ وهي حركة فنية تتميز عن غيرها من الحركات التجريدية في الفن الحديث.

استمدت الأساس الفني لها من الرومانتيكية، التي تلتقى معها في الانطلاق من اللاوعي رغبة في تجاوز الواقع الأليم، الذي عجز العقل الإنساني عن استيعابه. ومن هذا المنطلق طالبت هذه الحركة الفنية، بإعادة خلق العالم، ليس من خلال القواعد الكلاسيكية للإبداع، وإنما ابتداء من ذاتية الفنان الخاصة، المنطلقة من اللاوعي لبناء مجتمع خال من النفاق والمراء، متحرر من كل أنواع المحرمات، ومن القيود والعوائق، فراحت تستكشف خفايا النفس واللاشعور، والعاطفة والأنا والانفعالات الفردية، وجعلت شعارها؛ هو "ما ليس الأنا مباشرة؛ هو ليس بشيء [٩٧]، وذلك لأن ما يهمها في المقام الأول؛ هو التعبير عن المشاعر الذاتية للفنان بأي ثمن، حتى وإن جاء هذا التعبير مبالغًا فيه، أو جاء تشويه للمنظر الطبيعي[٩٨]

ومن أشهر أعلامها تأثيرًا ونفوذًا ادوارد مونش Edvard munch صاحب لوحة الصرخة.

وهي عمل يرمي إلى التعبير عن الانفعال المفاجئ، وكيف يغير كل انطباعاتنا الحسية، فالخطوط كلها تبدو مفضيه إلى مركز اللوحة الرأس الصارخ، وتظهر الخلفية كلها مشاركة في انفعال الصرخة وألمها المبرح، إن وجه الشخص الصارخ مشوه بالفعل مثل صورة كاريكاتورية، فالعينان جاحظتان، والوجنتان الغائرتان تستحضر رأس إنسان

ميت، لابد أن شيئًا فظيعًا قد حدث، والصورة في مجملها تزيد من ضيقنا، لأننا لن نعرف أبدًا ماذا تعني الصرخة [٩٩]. ولكنها على الرغم من ذلك تجعلنا كما يقول هربرت ريد، ندرك الإحساس المؤلم الذي يعانيه الفنان، فقد نجحت في أن توصل لنا فزع الآخر، إما عن طريق تأثرنا المباشر بالفزع، أو عن طريق شعورنا بأن الفزع يتملك مبدع اللوحة [١٠٠].

الخاتمة: مراجعة الحداثة أم التمهيد للفوضى الخلاقة!

في ضوء ما سبق يمكن القول، بأن مراجعة المضامين السلبية التي انطوت عليها الحداثة في نهايتها، قد شكلت في حد ذاتها معولًا ذاتيًا لهدم المشروع الحداثي كله، خاصة وأن الحداثة رغم نزعتها العقلية وتقدمها العلمي، لم تستطع أن تحقق الغايات التي قامت من أجلها، وهو ما عبر عنه ألان تورين بقوله إن مأساة الحداثة تكمن في "أنها تطورت ضد ذاتها"، فالحداثة تلغي ذاتها بذاتها[١٠١]؛ وذلك لأنه إذا كان السبب الأساسي لوجودها هو تحرير الإنسان من أي سلطة أخرى خارجة عن ذاته، إلا أنها في سياق تطورها، قد سلبت من الذات الإنسانية كل مقومات وجودها.

وعلى الرغم من أن رأي ألان تورين، يوضح لنا أن تركيز الحداثة على العقل بوصفه الوسيلة المركزية للوصول إلى الحقيقة؛ هو ما جعلها تنزلق إلى دائرة الخطأ، فإن هذا لا يعنى أن يكون المخرج من تلك الأزمة؛ هو تجاهل هذا العقل، وذلك لأنه إذا كانت الحداثة بميلها الشديد نحو العقل، لم تستطع أن تحرر الإنسان بشكل تام، وإنما جعلت منه عبدًا لهذا العقل، فإن الفلسفات الأخرى التي تجاهلت العقل، لم تستطع هي الأخرى، أن تحرر الإنسان أيضاً، وإنما جعلته عبدًا لسيد آخر؛ هو الأهواء الذاتية والخرافات، فكلا الطرفين قد انزلق بالحداثة نحو الخطأ، ولم يستطع أن يحقق التوازن المطلوب؛ وهو ما عمل على انتشار المتضادات المفاهيمية كالشعور واللاشعور، والعقل والحواس، والذاتي والموضوعي؛ وهي ثنائيات كانت تنتهى دائمًا بتغليب طرف منها، وإهمال الطرف الآخر.

ويبدو لي أن هذه النقطة تعد من أخطر نقاط الضعف والوهن في المشروع الحداثي؛ فقد مثلت سببًا مباشرًا لاغتراب الوعي بكل أنواعه، سواء كان دينيًا أو معرفيًا أو جمالياً، إذ دفعتنا هذه المتضادات المفاهيمية كما يقول جاك دريدا إلى فهم العديد من العلاقات الأساسية فهمًا خاطئاً، أو على الأقل فهمًا راسخًا متصلبًا أكثر من اللازم، لأننا في ضوء هذا التمييز، نميل إلى وضع أحد تلك المصطلحات في مرتبة أعلى من الآخر، لكن إذا تبنينا إطارا أكثر مفاهيمياً، فسندرك أن هذه المصطلحات تعتمد حقًا بعضها على بعض(١٠٢)، وبالتالي فليس من المهم أن يختار الإنسان إما أو، بل الأفضل له أن يصبح قادرًا على استيعابهما معاً، بأن يحقق التوافق بين الطرفين والتوازن بين الجانبين، وهذا يعد جانبًا من المعادلة الصعبة، التي عجزت الحداثة عن تحقيقها.

ويبدو لي أن الجانب الآخر، بل والأخطر من عجز الحداثة، يكمن في أنها بكل تطلعاتها إلى العدل والمساواة والحرية، بل وبكل مرتكزاتها المهمة كالعقل والعلم، إلا أنها لم تستطع أن تصمد أمام الواقع المرير، الذي حمله القرن العشرين بكل أحداثه المأساوية التي صدمت الإنسان، ففي هذا القرن استيقظ الإنسان على حربين عالميتين، هدمت كل مبادئ الحداثة، فقد نتج عنهما دمارًا وإرهابًا واستعماراً، واستخدامًا غير منضبطًا للأسلحة والقنابل الذرية، وستبقى هيروشيما ونجازاكى تجسيدًا مرعبًا لفقدان هذه السيطرة، ومثلًا واضحًا لاهتزاز منظومة القيم، وضياع المعنى وطغيان المظاهر الآلية، والمادية على الجوانب الروحية.

وقد كان من الطبيعي جدًا في ظل عجز الحداثة، عن تحقيق الغايات التي قامت من أجلها أن تُظلم الحداثة وتصبح محل مراجعة ورفض من جانب المثقفين، الذين فقدوا الثقة تمامًا في كل مبادئها، سواء على المستوى العلمي أو المستوى الفلسفي. بل والمستوى الفني أيضاً، وذلك لأن فناني الحداثة أيضاً، قد قاموا بمراجعة ورفض لمبادئ الحداثة في مرحلتها الأخيرة؛ وهو ما لمسناه بكل وضوح في المدارس

الفنية التي ظهرت في تلك المرحلة، وعبرت عن هذا المعنى أبلغ تعبير في أعمال فنية جاءت لتعلن تمردها، وثورتها على الأفكار التي لم تعد مناسبة في ظل التغيرات المتلاحقة، ولكن الملفت للنظر أنه على الرغم من أن ما حرك هذه الاتجاهات الفنية إلى الثورة والتمرد؛ هو رغبتها الحقيقية في التجديد والتطوير، والتخلص من الأفكار المتناقضة، إلا أنها قد مثلت في نظر الكثيرون بداية للفوضى الخلاقة، أو بداية لانهيار الفن، وحجتهم في ذلك، أن الحداثة الفنية قد بدأت بقطع الصلة مع القواعد الكلاسيكية، في التعبير والتوجه نحو الرومانسية، التي مثلت الأساس لكل الاتجاهات اللاعقلية التي سخرت من الفن فيما بعد، حيث مهدت من خلال تمردها على العقل، والتقاليد الفنية السابقة لظهور الداد والسريالية، وما أتى بعدهما من اتجاهات عبثية.

والحقيقة أننا لا نختلف مع أصحاب هذا الرأي في أن الرومانسية قد مهدت بالفعل لاتجاهات ما بعد الحداثة التي تمردت على العقل، واتجهت بالفعل نحو الفوضى الخلاقة، بل ونضيف إلى ذلك، فنقول أن هذا الأمر، لم يكن دأب الرومانسية وحدها، فالانطباعية هي الأخرى بأسلوبها الجديد في التعبير عن الانطباعات الذاتية التي لا يمكن الإمساك بها، والتي لا تشير إلى أي حقيقة، قد مهدت بالفعل لتيارات ما بعد الحداثة، بإفرازاتها العديدة والمتنوعة التي اتجهت نحو الفوضى الخلاقة.

ولم تكن التكعيبية هي الأخرى ببعيدة عن هذا الأمر، فقد مهدت بطريقتها الخاصة لتيارات ما بعد الحداثة، التي اتجهت نحو الفوضى الخلاقة، وخاصة عندما اتجه فنانوها إلى هدم وتحطيم الأشكال الطبيعية، وتجسيد الموضوع من زوايا رؤية مختلفة؛ وبذلك مهدت للتفكيك، وذلك "لأن تصوير الأشكال من مختلف وجوهها، قد جعل اللوحة تبدو وكأنها لم تعد على صلة بالمشاهد، لأن ما تمثله قد صور من دون اكتراث بالطريقة التي ينظر إليه تقليدياً (١٠٣)

ولكن ما أود توضيحه هنا؛ هو أنه على الرغم من أن هذه المدارس بأفكارها الجديدة، قد مثلت الأصل الذي انطلقت منه تيارات ما بعد الحداثة بإفرازاتها العديدة

والمتنوعة، التي اتجهت نحو الفوضى الخلاقة، إلا إنها مع ذلك لم تقدم لنا أعمالًا عبثية، تحللت تمامًا من كل الضوابط، وآية ذلك أن الرومانتيكية التي رفعت المبدأ الحداثي القائل لا قواعد ولا قوانين يتبعها الفنان، لم تقدم لنا أغراضًا جاهزة، ولم تزيل تمامًا الحدود بين الفن واللافن؛ وهي كذلك لم تسخر من الآثار الفنية الكبيرة إطلاقا، "بل كان أنصارها يقدرون هذه النماذج حق قدرها لأنهم كانوا مدركين تماماً، أن أي محاولة للسخرية من هذه الروائع ستبوء بالفشل، إذ يتبخر كل حديث عن السخرية عندئذ ويتلاشى[١٠٤]؛ وهو بطبيعة الحال ما لا نجده عند الدادايـة، وما تبعها من اتجاهات حملت طابعها العدمي، فهؤلاء قد عجزوا بالفعل عن تقدير نماذج الفن والآثار الفنية الكبيرة حق قدرها، وسخروا منها كل السخرية، دون أن يشعروا للحظة واحدة بالحرج.

أضف إلى ذلك أيضًا أنه على الرغم من تعدد، وتنوع معاني الحقيقة مع الانطباعية في زمن الحداثة، إلا أننا لم نصل إلى مرحلة انتفت فيها تمامًا كل الحقائق، كما حدث مع مدارس ما بعد الحداثة كالدادية مثلاً، وأعتقد أن السر وراء ذلك، يكمن في أن النزعة الذاتية التي صاحبت الانطباعية في ذلك الوقت، كان لها مركزًا يستقى منه الفنان موضوعاته كالطبيعة مثلاً، ولكن عندما وصلنا إلى مرحلة ما بعد الحداثة انعدم المركز، ووجد الفنان نفسه وسط صراعات وتناقضات عديدة، فما كان منه إلا أن اتجه نحو الداخل أكثر فأكثر، للتعبير عن اللاشعور والرغبات المكبوتة في أعمال فنية، انعدم فيها التوازن بين الشكل والمضمون، وتحقق فيها الانفصال التام بين الدال والمدلول.

وكما نجحت الانطباعية في تفادي الانزلاق بالفن إلى دائرة الفوضى، كذلك فعلت التكعيبية؛ فهي الأخرى رغم تبنيها للأفكار الحداثية، إلا إنها لم تنزلق إلى دائرة الفوضى، والفضل في ذلك يرجع فيما يبدو لي إلى أن فنانيها قد اتسموا ببراعة الأداء، في التعبير عن تصورات الوعي واللاوعي معاً، دون أن ينزلق التعبير معهم إلى دائرة

اللامعنى، وإنما على العكس من ذلك تماماً، كانت اللوحات في هذا الوقت ذات دلالة تعبيرية عالية، ولنا في لوحات بيكاسو أفضل نموذج للفن الحداثي، الذي نجح ببراعة في أن يعبر عن لا منطقية الوضع الإنساني في شكل فني محكم البناء تحكمه الوحدة العضوية، التي امتزج فيها الشكل والمضمون كنسيج واحد لا مجال فيه لهيمنة طرف على طرف آخر، فهذا الفنان لم يلجأ أبدًا إلى تقديم شكل بلا مضمون، أو تقديم أشكال فارغة من المعنى، للتعبير عن إحساسه بلا منطقية الوضع الإنساني، إن هذا الفنان العظيم، ومعه معظم فناني الحداثة كان لديهم وعي تام، بأن الحداثة الفنية ليست مجرد رفض للأنماط الفنية السائدة، واستبدالها بكل ما هو جديد فحسب. إذ ليس كل ما هو جديد في مجال الفن حداثة وذلك لأن المعيار الأساسي لاتصاف الفن بصفة الحداثة؛ هو أن يحقق هذا الفن إرتقاءًا ثقافياً، تكون نقطة انطلاقه الأولى من التأثير المتبادل بين كل إفرازات الثقافة العلمية والفنية والفلسفية، من أجل ابتكار أساليب فنية جديدة، تساعد الإنسان الحديث على التكيف مع الأوضاع المستحدثة، هكذا كانت المدارس الفنية الحداثية كالرومانسية والانطباعية والتكعيبية والتعبيرية التجريدية، فقد أتت هذه المدارس كأساليب فنية للتكيف مع الواقع المتغير، جاءت في المقام الأول لتلبي احتياجًا فكريًا وروحيًا للإنسان الحديث، الذي تغير إدراكه وتذوقه للحياة بكل مفرداتها.

ولعل هذا ما عبر عنه هربرت ريد عندما ذهب إلى أن الحداثة في الفن، هي فكرة مشتقة من انعكاس الثقافة الحديثة، أي أسلوب الحياة الحديثة على الإبداع، فإذا كان الفنان متوافقًا معها في الرؤية الحضارية وطريقة الإدراك والتفكير، تغير أسلوبه الإبداعي بما تقتضيه الظروف المستحدثة، واتسم بالحداثة[١٠٥]، وهربرت ريد على حق فيما ذهب إليه هنا؛ خاصة وأن التغيرات والتطورات الفكرية، تؤثر بصورة كبيرة على الإبداع الفني، وذلك لأن الفنان الحقيقي هو أولًا وأخيرًا إنسان، يعبر عن الفكر السائد في العصر الذي يعيش فيه، سواء كان هذا العيش بالجسد أم بالخيال، والدليل على ذلك أن التطورات التي حدثت في القرن التاسع عشر، والتي تمخض عنها، أو ترتب

عليها حدوث نهضة علمية وفكرية واجتماعية وسياسية، كانت بمثابة نقلة نوعية، لم يُستثنى منها أي جانب من جوانب الحياة، سواء كانت مادية أو روحية، فكانت ونحن بصدد الفن، نموذجًا لسير الفنون نحو الحداثة، وبداية حقيقية لتغير كل أنماط الفن التقليدية.

وأخيرًا أرى أنه لا يمكنني أن أختم حديثي في هذه الدراسة، دون أن أقول أنه رغم عجز الحداثة، ومساوئها ومتناقضاتها وخاصة على المستوى الفلسفي، ونذكر منها الفصل بين العقل والجسد، وتعطيل العقل عن ممارسة مهامه النقدية، إلا أننا لا نستطيع أن ننكر أن الحداثة في كل تجلياتها كانت مرحلة لها أهميتها الكبيرة التي لا يمكن إنكارها، أو تجاهل ما ترتب عليها من نتائج في الحضارة الغربية؛ فهي بكل ما أنجزته من تقدم، في مجالات الفكر الإنساني، والبحث العلمي والإبداع الفني، لم تكن ترفًا فكرياً، وإنما كانت ضرورة ملحة، في ظل ما مرت به البشرية من عصور تخلف وظلام، ولكنها كانت تفتقر عند بعض النماذج الذين حملوا لواءها، إلى الوعي بالمعنى الحقيقي للحداثة، والذي يتلخص في أنها عملية تقدمية تتطلع نحو المستقبل، وتعيد النظر في الأشياء التي لم يعد لديها ما تقوله لنا من أجل تجاوزها، ولكن مع الانتباه دائمًا إلى أن هذا التجاوز لا يعني التحلل التام من كل القيم والضوابط، أو النفور من كل ما هو قديم لمجرد أنه قديم، وإنما هو تمرد على السائد الذي لم يعد ملائمًا نظرًا لتغيرات اجتماعية أو فكرية، وبهذا المعنى تكون الحداثة بمعناها الحقيقي استيعاب للماضي وتجاوز له في الوقت نفسه؛ وبذلك تصبح رؤية ثقافية، تمتلك قدرًا كافيًا من الوعي الذي يمكنها من تصحيح مسارها على الدوام.

الهوامش

(١) ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مادة (ح د ث)، ص٥٢- ٥٣

(٢) اندرية لالاند: الموسوعة الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠١، ص٨٢٢

(٣) ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص٢٧٠

(٤) عبد الغني بارة: إشكالية تاصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص١٥

(٥) مجدي الجزيري: فتجنشتين والفكر المعاصر، دار المصطفى للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦، ص١٨٠

(٦) نك كاى: ما بعد الحداثة والفنون الادائية، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، الطبعة الثانية، ص د

(٧) محمد الشيكر: هيدجر وسؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٦، ص١٢

(٨) مالكوم برادى وجيمس ماكفلرن- وآخرون: الحداثة ١٨٩٠- ١٩٣٠، ترجمة مؤيد حسن فوزى، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧، ص٢٠

(٩) محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر هيدجر، الشبكة العربية للابحاث والنشر، بيروت، ٢٠٠٨، ٣٨١

(١٠) ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة انور مغيث، المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص١٦

(١١) مجدي الجزيري: فتجنشتين والفكر المعاصر، ص١٧٩

(١٢) محمد محفوظ: الإسلام، الغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربى، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨، ص٣٢

(١٣) محمد محفوظ: الإسلام، الغرب، ص٣١

(14) Weitz. Morris: Problems in Aesthetics, Macmillan Publishing Co,inc,1970,p.161

(١٥) محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر هيدجر، ص٤٦٢

(١٦) ألان تورين: نقد الحداثة، ص٣٩

(١٧) نجيب بلدى: ديكارت، دار المعارف، سلسلة نوابغ الفكر الغربى، ص١٩٤

(١٨) ديكارت: مقال عن المنهج، ترجمة محمود الخضيرى دار الكتاب العربى ١٩٦٨، ص١١٩

(١٩) ريتشارد شاخت: رواد الفلسفة الحديثة، ترجمة أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٣٣

(٢٠) زكريا إبراهيم: كانت أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، الفجالة، ط١٩٨٧، ٣، ص٧٩

(21) Wellmer Albrecht: The Perstence of Modernity- Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism, tr by Midgley David, Polity press,1991,p.49

(٢٢) ألان تورين: نقد الحداثة، ص٣٣

(٢٣) محمود حمدي زقزوق: دراسات في الفلسفة الحديثة، دار الفكر العربى، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣، ص٩٩- ١٠٠

(٢٤) ريتشارد شاخت: رواد الفلسفة الحديثة، ترجمة أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٣٢

(٢٥) روبرت م.أغروس- وجورج ن.ستانسيو: العلم في منظوره الجديد، ترجمة كمال خلايلى، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ١٩٨٩، ص١٠١

(٢٦) حسين على: مفهوم الاحتمال في فلسفة العلم المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص٤٠- ٤١

(٢٧) روبرت م. أغروس- جورج ن. ستانسيو: العلم في منظوره الجديد، ترجمة كمال خلايلى، سلسلة عالم المعرفة، الجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ١٩٨٩، ص١٩

(٢٨) جيمس جينز: الفيزياء والفلسفة، ترجمة جعفر رجب، دار المعارف، ص٨٣- ٨٥

(٢٩) معن زيادة: الموسوعة الفلسفية، المجلد الثاني، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص٤٨١

(٣٠) يمنى طريف: العلم والاغتراب والحرية، مقال في فلسفة العلم من الحتمية إلى اللاحتمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص١٥٠

(٣١) محمود حمدي زقزوق: دراسات في الفلسفة الحديثة، دار الفكر العربي، ص١١٨

(٣٢) يمنى طريف: العلم والاغتراب والحرية، ص١٦٠

(٣٣) جيمس جينز: الفيزياء والفلسفة، ص٨٧

(٣٤) حسين على: مفهوم الاحتمال في فلسفة العلم المعاصرة، ص٥٦

(٣٥) معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الثاني، القسم الثاني، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص١٣٢٧

(٣٦) معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الثاني، ص١٣٢٧

(٣٧) معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، ص١١٤٩

(٣٨) معن زيادة: الموسوعة، ص١١٥٠

(39) Tolstoy.leo: What is Art.an Essays on Art, tr by Aylmer Maude, a Hesperides boo; N.Y Oxford university press,1962, p97

(٤٠) معن زيادة: الموسوعة الفلسفية، معهد الانماء العربي، المجلد الثاني، القسم الأول، ص٤٦٢

(41) Kant.I: Critique of Judgment,translated with Analytical indexes by James Creed Meredith, Oxford University Press, London,1978, p.36

(٤٢) إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠، ص٩٦

(43) Trotsky, Leon: Literature and Revolution, Russell and Russell, New York,1957,p.164

(44) Eaglton Terry: Marxism and Literary Critisicm, Methuen&co ltd London,1983, p .20

(٤٥) هيجل: المدخل الى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٨ ص٦٤

(٤٦) هيجل : المدخل إلى علم الجمال ص٣١

(٤٧) هيجل: المدخل في علم الجمال ص٢٧

(48) Stephen Bungay: Beauty and Truth (Astudy of Hegel's Aesthetics), Oxford Uinversity press 1984, p: 62

(49) Stephen Bungay: ibid ,p: 65

(50) Adorno T.W.: Aesthetic Theory, tr .by c. Lenhart,ed .by Gretel Adorno&Rolf Tiedemen, Routledge&Kegen Paul, London& New York p: 210

(51) Gotshalk.d. w: Art and the Social Order,The niversity of Chicgo Press, London, n.y, 1947, pp.150- 152

(٥٢) رمضان بسطاويسى: جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٢٢٤

(٥٣) أميرة مطر : فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص١١٦

(54) Knox Isreal: Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer, New Jersey Sussex, Harvester Press, p88

(55) Knox Isreal: Aesthetic Theories of Kant, p89

(56) Eaglton Terry: Marxism and literary Critisicm, Methuen&co ltd London, 1983, p.21

(٥٧) هيجل، علم الجمال: ترجمة جورج طرابيشى، ص١٠٠– ٣٥

(58) Cassirer.E: An Eassay On Man.an introduction to a Philosophy of Human Culture, New Haven, Yale University Press, London, 1945, p.139

(٥٩) هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص ٨

(٦٠) أميرة مطر: فلسفة الجمال، ص١١٤

(61) Collingwood.R. G: The Principles of Art, a galaxy Book, N.Y, Oxford University Press,1958,p.288

(62) Heidegger. M: Poetry, Language and Truth, tr and Introd by Albert Hofstader, new York, Harperand Row Publisgers,1975,p.75

(63) Adorno Thedor: Aesthetic Theory, tr by Lenhartt .C,ed by Gretel Adorno and Rolf Tidemman, London and New York, p.189

(٦٤) رمسيس يونان: دراسات في الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٤٦٣

(٦٥) معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الثاني، القسم الاول، ٦٦١

(٦٦) معن زيادة: الموسوعة الفلسفية، ص٦٦٦

(67) Cassirer.E: An Eassay On Man.an introduction to a Philosophy of Human Culture, new Haven, Yale University Press, London,1945, p.152

(٦٨) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص١٣٨

(69) Cassirer. E: An Eassay on Man.an Introduction to a Philosophy of Human Culture, New Haven, Yale University Press, London,1945, p.140

(٧٠) معن زيادة: الموسوعة الفلسفية، ص٦٦٢

(71) Cassirer.e: an eassay on man.an, p.140

(٧٢) ارنست فيشر: ضرورة الفن، ص٨٦

(73) Cassirer.e: an eassay on man.,p.161

(٧٤) ارنست فيشر: ضرورة الفن، ص٧١

(٧٥) معن زيادة: الموسوعة الفلسفية، ص٦٥٤

(76) Read. Herbert: The Meaning of Art, Penguin books, faber & faber, 1951,p.136

(77) Read.herbert: the meaning of art, ,p.133

(78) Santayana. George: the sense of beauty, dover publications, inc, n.y,1955,p.158

(٧٩) محمود البسيونى : الفن في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص٤٩

(80) Read. Herbert: The Meaning of Art, Penguin Books, faber & faber,1951,p.140

(81) Read. herbert: the meaning of art,p.140

(٨٢) ارنست جومبرتش: قصة الفن، ترجمة عارف حديفة، مراجعة زينات البيطار، هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى، ٢٠١٦، ص٥١٨

(٨٣) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، ص١٧٨

(84) Read. Herbert: The Meaning of Art, penguin books, faber & faber, 1951,p.140

(٨٥) محمود البسيونى: الفن في القرن العشرين، ص٥٢

(86) Read. Herbert: The Meaning of Art, penguin books, faber & faber, 1951,p.142

(٨٧) مصطفى عيسى: الفن والسلطة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص١٢٩

(٨٨) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، الطبعة الثانية ٢٠٠٠، ص١١٦

(٨٩) روبرت م. أغروس: العلم في منظوره الجديد، ص٩١

(٩٠) فاروق البسيونى: قراءة اللوحة في الفن الحديث (دراسة تطبيقية في اعمال بيكاسو)، دار الشروق– القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص١١٠– ١١١

(٩١) محمود البسيونى: الفن في القرن العشرين، ص٩٩

(92) Cassirer. E: An Eassay on Man.an introduction to a philosophy of Human Culture, New Haven, Yale University Press, London, 1945,p.38

(٩٣) فاروق البسيونى: قراءة اللوحة في الفن الحديث، ص١١٢

(٩٤) فاروق البسيونى: قراءة اللوحة في الفن الحديث، ص١١٣

(٩٥) فاروق البسيونى: قراءة اللوحة في الفن الحديث، ص١١٠

(96) Read. Herbert: The Meaning of Art,penguin books, faber & faber, 1951, p. 161

(٩٧) عبد الرحمن بدوى: الأدب الالمانى في نصف قرن، المجلس الوطني للثقافة والفنون– الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٤، ص١١

(98) Read. Herbert: The Meaning of Art, penguin books, faber & faber, 1951,p163

(٩٩) ارنست غومبرتش: قصة الفن، ترجمة عارف حديفة، مراجعة زينات بيطار، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦، ص٥٦٤

(100) Read. Herbert: The Meaning of art, penguin books, faber & faber, 1951,p. 163

(١٠١) ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص٢٤٩

(١٠٢) كريستوفر باتلر: ما بعد الحداثة، ترجمة نيفين عبد الرؤف، مراجعة هبة عبد المولى، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦، ص٢٥

(١٠٣) معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الثاني، القسم الأول، ١٩٨٨، ص٣٦٧

(١٠٤) هيجل، علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشى، ص١٢٤

(١٠٥) مختار العطار: الفن والحداثة بين الأمس واليوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص٢٧

قائمة المراجع

المراجع الأجنبية:

1. Stephen Bungay: Beauty and Truth (A study of Hegel's Aesthetics), Oxford Uinversity press 1984
2. Adorno. T. W: Aesthetic Theory, tr .by c. Lenhart, ed .by Gretel Adorno & Rolf Tiedemen, Routledge&Kegen Paul, London& New York
3. Cassirer.E: An Eassay on Man.an Introduction to a Philosophy of Human Culture, New Haven, Yale University Press, London,1945
4. Collingwood.R. G: the Principles of Art, a galaxy Book,N.Y,Oxford University Press,1958,
5. Eaglton Terry: Marxism and literary Critisicm, Methuen&co ltd London,1983
6. Gotshalk.d. w: Art and the Social Order, the university of Chicgo Press, London, n.y,1947
7. Heidegger: Poetry, language and Truth, tr and Introd by Albert Hofstader, New York, Harperand Row Publisgers,1975
8. Kant. I: Critique of Judgment,Translated with analytical indexes by James Creed Meredith,Oxford University Press, London,1978,
9. Knox Isreal: Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer, New Jersy Sussex, Harvester Press
10. Read.Herbert: The Meaning of Art, Penguin Books, Faber&Faber,1951,
11. Santayana.George: The Sense of Beauty, dover publications, inc, n.y,1955,

12. Tolstoy. Leo: What is Art an Essays on Art, tr by Aylmer Maude, a Hesperides boo,N.Y Oxford University Press,1962,
13. Trotsky. leon: literature and Revolution, Russell and Russell, New York,1957
14. Weitz. Morris: Problems in Aesthetics, Macmillan Publishing co,inc,1970,
15. Wellmer Albrecht: the Perstence of Modernity- Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism, tr by Midgley David, Polity Press,1991

المراجع العربية:

١- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة،
٢- ارنست جومبرتش، قصة الفن، ترجمة عارف حديفة، مراجعة زينات البيطار، هيئة البحرين للثقافة والاثار، الطبعة الاولى، ٢٠١٦
٣- إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠
٤- ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧
٥- أميرة مطر: فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة
٦- اندرية لالاند، الموسوعة الفلسفية، ترجمة خليل احمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠١
٧- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الثانية ٢٠٠٠
٨- جيمس جينز، الفيزياء والفلسفة، ترجمة جعفر رجب، دار المعارف
٩- حسين على، مفهوم الاحتمال في فلسفة العلم المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤
١٠- ديكارت، مقال عن المنهج، ترجمة محمود الخضيرى دار الكتاب العربي ١٩٦٨
١١- رمسيس يونان، دراسات في الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦
١٢- رمضان بسطاويسى: جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨
١٣- روبرت م. أغروس- وجورج ن. ستانسيو، العلم في منظوره الجديد، ترجمة كمال خلايلى، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ١٩٨٩
١٤- ريتشارد شاخت، رواد الفلسفة الحديثة، ترجمة احمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧

١٥- زكريا إبراهيم، كانت أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، الفجالة، ١٩٨٧
١٦- عبد الرحمن بدوي: الادب الألماني في نصف قرن، المجلس الوطني للثقافة والفنون- الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٤
١٧- عبد الغنى بارة: إشكالية تاصيل الحداثة في الخطاب النقدى المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥-
١٨- عز الدين إسماعيل: الفن والانسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣
١٩- فاروق البسيوني: قراءة اللوحة في الفن الحديث (دراسة تطبيقية في اعمال بيكاسو)، دار الشروق- القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٥
٢٠- كريستوفر باتلر، ما بعد الحداثة، ترجمة نيفين عبد الرؤف، مراجعة هبة عبد المولى، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، الطبعة الاولى، ٢٠١٦
٢١- مالكوم برادى وجيمس ماكفارن- واخرون: الحداثة ١٨٩٠- ١٩٣٠، ترجمة مؤيد حسن فوزى، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧
٢٢- مجدي الجزيري، فتجنشتين والفكر المعاصر، دار المصطفى للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦
٢٣- محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر هيدجر، الشبكة العربية للابحاث والنشر، بيروت، ٢٠٠٨
٢٤- محمد الشيكر: هيدجر وسؤال الحداثة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٦
٢٥- محمد محفوظ، الإسلام، الغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨
٢٦- محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١
٢٧- محمود حمدي زقزوق، دراسات في الفلسفة الحديثة، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣
٢٨- مختار العطار، الفن والحداثة بين الأمس واليوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١
٢٩- معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الثاني، القسم الأول، ١٩٨٨،
٣٠- معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، المجلد الثانى، الطبعة الأولى، ١٩٨٨
٣١- نجيب بلدى، ديكارت، دار المعارف، سلسلة نوابغ الفكر الغربي
٣٢- نك كاى، ما بعد الحداثة والفنون الادائية، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، الطبعة الثانية
٣٣- هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨
٣٤- يمنى طريف، العلم والاغتراب والحرية، مقال في فلسفة العلم من الحتمية إلى اللاحتمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧